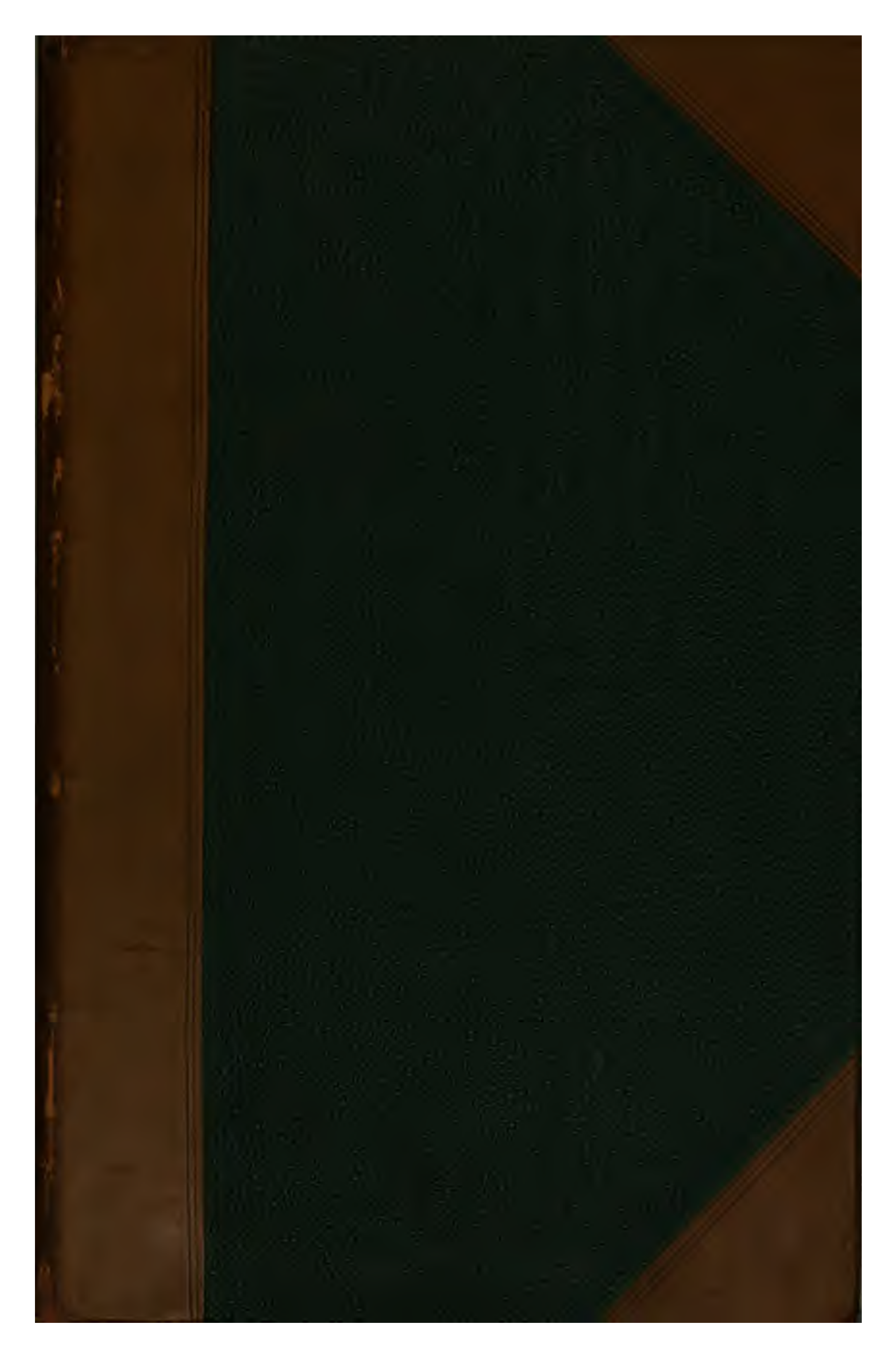
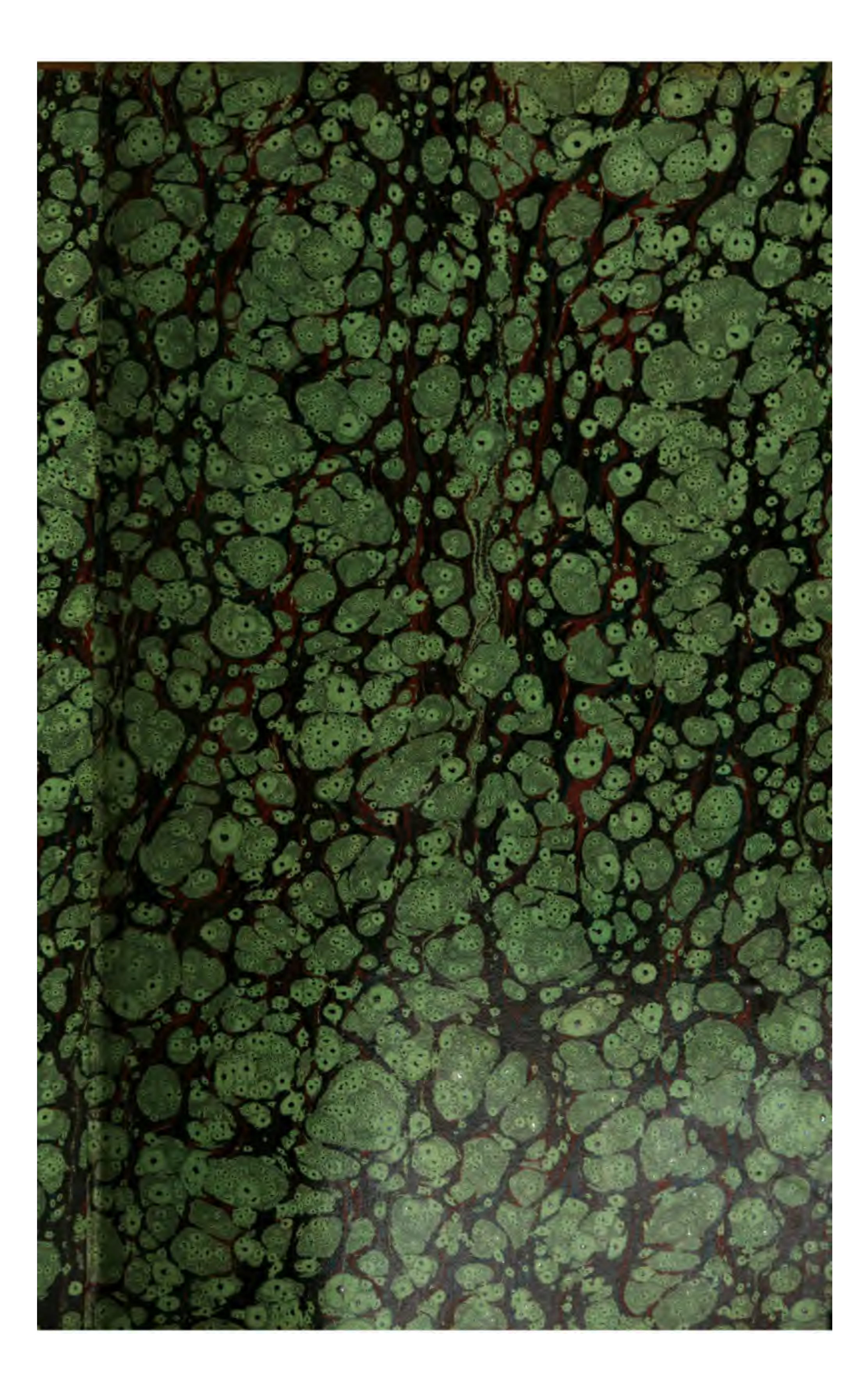






6. c. 6
DOMI NUS ILLU MINA TIO MEA
Taylor Institution.



RHYTHMISCHE UND METRISCHE

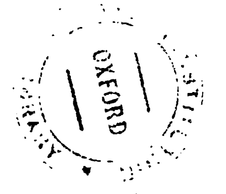
UNTERSUCHUNGEN

VON

WILHELM BRAMBACH



LEIPZIG
DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER
1871



Inhalt.

	Seite
Einleitung	III—IX
I. Abtheilung. Ueber die Grundsätze der griechischen Rhythmik	1— 40
§ 1. Historische und praktische Bedeutung der Aristoxenischen Rhythmik	3— 7
§ 2. Vorzüge und Mängel in der Rhythmik des Aristoxenus	7— 12
§ 3. Zweifelhafte Messungen der alten Rhythmik	12— 27
I. Tactgleichheit und Irrationalität	12— 17
II. Epitrite und Daktylen	17— 27
§ 4. Die Lehre von den σημεῖα	27— 34
§ 5. Ueber das Dirigiren mit ungleichen σημεῖα	34— 40
II. Abtheilung. Die Eurythmie	41—107
I. Eurythmische Anordnung einer Aeschyleischen Strophe	43— 68
§ 1. Die Zeilenüberlieferung im Agamemnon V. 104—139	43— 47
§ 2. Zeilenbildung der neueren Metriker	47— 58
§ 3. Kritische Verwerthung der überlieferten Zeilen	58— 68
II. Theorie der Eurythmie	69—107
§ 1. Begriff der Eurythmie	69— 71
§ 2. Die eurythmische Composition	71— 77
§ 3. Responsion der Kola	77— 82
§ 4. Eurythmia ornata	82— 88
§ 5. Responsion der Pausen	88—100
§ 6. Schlussfolgerungen	100—107
III. Abtheilung. Ueber die Kolometrie	109—134
§ 1. Geschichte der Kolometrie	111—116
§ 2. Einfluss der Kolometrie auf die Zeilenschrift	116—123
§ 3. Ueberreste der älteren alexandrinischen Zeilenstellung und Zeilenzählung	123—134
I. Aus dem Phaethon des Euripides	125—129
II. Ueber die Zeilenzahl der Sophokleischen Tragödien	129—134

Seite

Anhang. Ueber die Verschiedenheit des griechischen und modernen Rhythmus. Uebersetzung der griechischen Zeitzeichen in neuere Notenschrift. Beispiele des eurythmischen Periodenbaues . . . . 135—177
§ 1. Unterschied zwischen der modernen und der griechischen Notenschrift . . . . 137—145
§ 2. Tact . . . . 145—153
I. Der ganze Tact . . . . 145—149
II. Tacttheile . . . . 149—153
§ 3. Der Päon . . . . 153—161
§ 4. Dochmien . . . . 161—167
§ 5. Kyklischer Daktylus. Glykoneion . . . . . . 168—171
§ 6. Choriambus. Antispast . . . . 171—172
§ 7. Beispiele eurythmischer Satzbildung . . . . . 173—177

Einleitung.

Die Philologen betrachten es als eine Errungenschaft der neuesten Zeit, dass die Rhythmen der antiken Poesie untersucht und hergestellt werden nach Massgabe derjenigen Gesetze, welche wir in der uns bekannten Musik walten sehen. Aber diese Errungenschaft, deren Werth angezweifelt werden kann, ist nicht neu. Denn unsere Vorgänger in der Renaissance haben ganz auf demselben Wege den Rhythmus der classischen Gedichte beleben wollen. Dass ihre Bestrebungen in Vergessenheit gerathen sind, hängt mit dem Rückgange der humanistischen Studien während des 17. Jahrhunderts zusammen.

Die Musik der Renaissance war symphonisch gewiss ebenso sehr, wie die heutige, verschieden von der griechischen Compositionsweise. Auch der Rhythmus hatte schon lange vor dem 15. Jahrhundert einen durchaus eigenthümlichen Entwicklungsgang eingeschlagen. Aber es gab noch im 16. Jahrhundert einen Grad der Verwandtschaft zwischen der damaligen und der griechischen Rhythmik, welcher den Humanisten die Wiederbelebung antiker Versformen wesentlich erleichterte. Jetzt ist auch dieser Verwandtschaftsgrad verwischt. Er bestand darin, dass der Rhythmus noch im 15. und 16. Jahrhundert, gerade wie im Alterthum, ausging von den Bedürfnissen der Vocalmusik. Der jetzt herrschende Rhythmus verdankt sowohl die Ausbildung seiner Formen, als seine schriftliche Darstellung dem Emporkommen der Instrumentalmusik.

Im Alterthume, wie zu allen Zeiten, erscheint der Gesang als eine Gliederung von melodischen und rhythmischen Sätzen oder „Phrasen". Die Phrasen wurden von den Griechen geradezu „Glieder" (κῶλα) genannt. Das einzelne „Glied" ist gebildet

aus kleineren „Massen“ (μέτρα) oder aus Zeitabschnitten, welche durch Auftreten des Fusses markirt wurden. Solche Zeitabschnitte heissen schlechthin „Füsse“ (πόδες). Das Glied erscheint demnach zusammengesetzt aus „Massen“, „Füssen“, es ist ein „zusammengesetzter Fuss“ (πους σύνθετος).. Die Zerlegung der „Glieder“ in „Füsse“ oder „Masse“ gilt bei Ausführung des Gesanges nur als Orientirungsmittel; die Zusammengehörigkeit des ganzen Gliedes wird dadurch nicht gestört. Nicht einmal äusserlich; denn die antike Notenschrift hat kein Zeichen für diese Zerlegung, sondern sie lässt die ganzen κῶλα ungetrennt. Selbst wenn zwei κῶλα zusammen eine abgeschlossene Periode, einen „Vers“, bilden, so bleibt ein solches Doppelkolon in der Schrift unzerlegt (s. Anhang § 1. 2).

Möglich ist die Schreib- und Theilweise nach „Gliedern“ nur in einer Musik, welche ihre rhythmischen Formen dem Gesange entnimmt. Auf dieser Stufe steht die alte und mittelalterliche Rhythmik. Nachdem nämlich die Quantität der Silben aufgehört hatte, rhythmische Formen auszuprägen, trat im Mittelalter der Accent als ordnendes Princip in den Gesangtexten ein. Was im Alterthume die lange und kurze Silbe war, wurde nun die stark und schwach betonte.

Auf dem natürlichen Accente des Textes ist der Rhythmus im sogenannten „planen“ Gesange basirt. Ein lateinischer Cantus planus (choralis) lebt bekanntlich in der katholischen Kirche noch fort; seine nicht ganz aufgeklärten Anfänge reichen unmittelbar in die letzten Zeiten des classischen Alterthums hinein. Das deutsche Lied bis ins spätere Mittelalter und der deutsche Choral seit Ende des 16. Jahrhunderts hat ziemlich allgemein eine plane Gestalt. Im deutschen Choral insbesondere ist jedoch der natürliche Wortaccent nicht so massgebend, wie im katholischen Ritualgesange; vielmehr ist der neuere deutsche Cantus planus wesentlich eine nur durch Thesis und Arsis bewegte Tonreihe, und der Text ordnet seine accentuirten Silben nicht nothwendig, aber nach Möglichkeit den Thesen unter.

Zu dem planen Gesange steht im Gegensatz der abgemessene oder Mensuralgesang (cantus mensurabilis oder figuralis). Seine Entstehung fällt gegen den Anfang des 12. Jahrhunderts. Von dem verschiedenen Werthe der Silben ausgehend, unterschied man zunächst einen langen Ton (longa) für die betonte oder gedehnte Silbe und einen kurzen (brevis) für die unbetonte oder

kurze Silbe. Aber man behandelte diese longa und brevis nicht als eine natürliche, in der lebendigen Aussprache schwankende Zeitgrösse, sondern fasste sie als ein unwandelbares Zeitmass. Und nachdem man einmal so angefangen hatte zu messen, wurde die longa abstract in ihr Zwei- oder Dreifaches gedehnt, die brevis in viele kleinere Theile gespalten. Auf diese Weise entstand eine überaus kunstvolle Zeitmessung, welche von der natürlichen Aussprache der Silben ganz unabhängig war. Der Mensuralgesang hat im 16. Jahrhundert die höchste Blüthe erreicht. Das rhythmische System desselben hatte seine technische Ausbildung erhalten in der „Mensuralnotenschrift".

Die Mensuralnotenschrift der Renaissance war so übersichtlich, dass sie keiner Zerlegung in kleinere Abschnitte oder Tacte bedurfte. Es war daher den Humanisten bei Umschreibung antiker Rhythmen in die damalige Notenschrift möglich, das „Glied" und den „Vers" als ein Ganzes darzustellen. In den aus jener Zeit erhaltenen Compositionen classischer Texte heben sich trotzdem die einzelnen „Füsse" ebenso leicht heraus, wie dies im Alterthum der Fall gewesen sein muss.

Mit dem 16. Jahrhundert beginnt auch in der Instrumentalmusik eine selbständigere Entwicklung des Rhythmus. Beim unabhängigen Auftreten eines Musikinstrumentes lässt sich das Zeitmass schärfer fassen, während in der Vocalmusik die Aussprache verschiedener Silben, trotz aller Mensur, immer einen nüancirenden Einfluss auf die rhythmische Bewegung ausübt. Es entstehen auch mehr rhythmische Figuren, sobald die Instrumentalmusik sich unabhängig vom Gesange entwickelt. Denn das Instrument kann je nach seiner Vollkommenheit schnellere und vielfachere Bewegungen ausführen, als das menschliche Stimmorgan.

Die Instrumentalisten, wie die Lautenschläger, waren schon in der Renaissance darauf bedacht, die rhythmische Formentwicklung durch schriftliche Zeichen genauer zu fixiren, als dies in der Vocalmusik erforderlich war. Sie theilten die einzelnen Tacte ihrer Tonstücke durch Striche ab. Die Tactstriche wurden erst allmählich auch in die Vocalmusik eingeführt und sind seit dem 17. Jahrhundert in allgemeine Aufnahme gekommen. Die melodischen und rhythmischen Phrasen erhielten aber kein besonderes Trennungszeichen. Unsere Musiker haben sich daran gewöhnt, in der Schrift alles auf eine Tacteinheit zu reduciren.

Diese scheinbar äusserliche Modification der älteren Mensuralmusik hat auch auf den inneren rhythmischen Bau der Phrasen eingewirkt. Denn durch die starre Tactschrift ist manche eigenartige und freiere Phrasirung ausser Gebrauch gekommen, wogegen allerdings die einzelnen Tactfiguren jetzt mannichfacher entwickelt sind.

Der griechische Gesang kann weder dem Cantus planus noch dem Cantus mensuralis gleich gestellt werden. Mit dem Cantus planus hat er gemein, dass die natürliche Aussprache der Silben den Ausgangspunct des Rhythmus bildet. Dagegen ist nicht der Accent, sondern die Quantität der Silben massgebend. Mit dem Cantus mensuralis hat die griechische Musik bis zu einem beschränkten Grade das abstracte Zeitmass gemein. Aber die abgemessenen Zeitgrössen entfernen sich nicht von der natürlichen Silbendauer; sondern diese selbst ist in das einfachste Massverhältniss gebracht, indem die Kürze als Einheit, die mit der Kürze verbundene Länge als das Doppelte der Einheit angesetzt wurde. Eine abstracte Vervielfältigung der Länge ist nicht vorgenommen worden, ebenso wenig, wie eine Spaltung der Kürze. Nur kann die Länge gedehnt werden, so dass sie den Zeitwerth von drei, vier oder fünf Kürzen erhält. Modificationen in der Aussprache langer und kurzer Silben kommen natürlich vor, werden aber nicht gemessen.

Wenn die Humanisten den antiken Rhythmus in ihre Mensuralnotenschrift zwängten, so war das eine Willkür. Noch mehr Gewalt geschieht aber der classischen Poesie, wenn sie nach den Gesetzen der modernen Tactschrift behandelt wird. Man darf gewiss Theilungsstriche anwenden, um den Eintritt der rhythmischen Accente und somit die einzelnen *μέτρα* oder *πόδες* zu bezeichnen, wie ich dies in den Sophokleischen Gesängen gethan habe. Wer aber glaubt, dass die antike Poesie sich in abstracte Tactgleichheit auflösen lasse, befindet sich in einem grossen Irrthum. Es wäre ohnehin eine unglaubliche Erscheinung, dass die aus der mittelalterlichen Mensuralmusik seit dem 16. Jahrhundert hervorgegangene mensurirte Tacteintheilung nach denselben Gesetzen gebildet sein sollte, die in der griechischen Vocalmusik herrschten. Geht doch die griechische Musik von ganz anderen Voraussetzungen aus, als die im Mittelalter spontan entstandene Mensuralmusik.

Die seit Voss und Apel aufgekommene Uebertragung unserer

Tactgesetze auf die antike Rhythmik unterliegt also den grössten Bedenken. Natürlich haben die Grundgesetze des Rhythmus sowohl in unserer, wie in der griechischen Musik ihre selbständige und unabhängige Verwerthung gefunden. Es gibt auch manche Uebereinstimmung zwischen unseren Tacten und den griechischen „Füssen". Diese Uebereinstimmung sowie die Verschiedenheiten moderner und alter Rhythmik habe ich in dem Anhange zur vorliegenden Schrift dargestellt.

Es ist mir verstattet, aus brieflichen Aeusserungen F. Ritschl's einige sehr treffende Bemerkungen über die Anwendung unserer Tactgesetze auf den antiken Rhythmus mitzutheilen.

„Alles beruht hier auf drei Grundannahmen: 1) wesentliche Uebereinstimmung, im rhythmischen Gebiete, der antiken Musik mit der modernen; 2) unweigerliches Erforderniss der Tactgleichheit (oder Gleichtactigkeit) für den Begriff der Musik; 3) gänzliches Zusammenfallen und Sichdecken der Metrik und der Musik in quantitativ-rhythmischer Beziehung.

„Keine von diesen drei Annahmen finde ich philologisch bewiesen oder beweisbar: wie mir denn die ganze moderne Theorie nur eine tiefer begründende Steigerung der rein dilettantisch durchgeführten Apel'schen Grundanschauung zu sein scheint.

„Was wird aus den, vom 6. bis ins 16. Jahrhundert reichenden, zahllosen Choralmelodien, die Tactgleichheit mit nichten haben? Hört das darum auf, Musik zu sein? — Ferner, wenn in der ‚weissen Dame' Act II No. 8 Dreiviertel- und Zweiviertel-Tact wechselt, desgleichen z. B. im ‚Prinz Eugen der edle Ritter' Zweiviertel- und Dreiviertel-Tact*), nicht minder in italienischen

*) „Obwohl ich weiss, dass hier verschieden rhythmisirt werden kann und rhythmisirt wird. Ich finde in Fink's ‚Musicalischem Hausschatz der Deutschen' Abth. III p. 330 (n. 535) wechselnden $\frac{3}{4}$- und $\frac{2}{4}$-Tact behauptet, „was aber nicht gleich sei = $\frac{5}{4}$-Tact" [vgl. unten S. 153 ff.]; zugleich aber eine zweite Rhythmisirung beigebracht in einem $\frac{3}{4}$-Tact, die mir sehr verkehrt scheint."

Ich verzichte darauf, die Beispiele des Tactwechsels hier vollständig anzuführen, welche F. Ritschl unseren Volksliedern entnommen und mir gütig mitgetheilt hat; desgleichen die von ihm hinzugefügten pikanten Proben z. B. eines elsässischen Nationaltanzes, oder der merkwürdigen Fugencompositionen von Anton Reicha, oder selbst der Richard Wagner'schen Opern. Es ist ja eine billige Forderung, dass unsere philologischen Zunftgenossen, welche das Axiom der Gleichtactig-

Volksliedern, die ich selbst vor dreissig Jahren in Italien aus dem Munde des Volkes erlauscht und aufgezeichnet habe, — ist das Gleichtactigkeit? und nicht dennoch Musik? Dass dergleichen heutzutage nur als singuläre Ausnahme erscheint, thut nichts zur Sache: die praktischen Bedingungen symphonischer Musik haben es eben ganz zurücktreten lassen. Aber was jetzt vereinzelt (also doch möglich), kann das nicht in antiker Musik in weit grösserer Ausdehnung existirt haben?

„Eng damit zusammenhängend ist die Frage, ob zwei Arsen (nach Bentley'schem Sprachgebrauche) zusammenstossen dürfen. Die moderne Theorie leugnet das und schafft all dergleichen entweder durch Längendehnung (d. h. Thesisunterdrückung: recht unpassend „Synkope“ getauft, die ja in heutiger Musik etwas ganz Anderes bedeutet) oder durch Pausen weg. Ich will nicht von der grossen Monotonie reden, wenn eine Menge der reizendsten Rhythmusbilder sammt und sonders in iambisch-trochäischen Gang verwandelt wird. Aber was wird denn so aus dem *γένος ἡμιόλιον*, welches doch die Alten alle als einen *ῥυθμὸς συνεχής* anerkennen? Bei den Neueren lese ich, dass diese Tactart der modernen Musik durchaus fremd sei. Was ist denn aber –̋ ⏑ –́ anders als ♩́ ♩ ♩ ♩́ ♩, möge man das nun als die Combination von $\frac{3}{4}$- und $\frac{2}{4}$-Tact ansehen (wie in den oben angeführten Fällen) oder als $\frac{5}{4}$-Tact? Oder meinetwegen auch, was für die rhythmische d. i. qualitative Natur der betreffenden Silben oder Noten ganz dasselbe ist und nur einen quantitativen Unterschied begründet, als | ♪́ ♪ ♪ | ♪́ ♪ | oder | ♪́ ♪ ♪ ♪ ♪ | d. i. $\frac{5}{8}$-Tact?

„Dass die antike Antispastentheorie (wonach z. B. Maecenas atavis edite regibus = ⏓ ⏑́ – ⏑ | ⏑ –́ – ⏑ | ⏑ –́ ⏑ –) Unsinn ist, leugnet wohl Niemand. Freilich hat auch Aristoxenus solchen Mechanismus*): wie ich denn überhaupt das (heutzutage schier ketzerische) Bekenntniss nicht zurückhalte, dass mir die Theorie

---

keit vertreten, sich etwas mehr mit der Musikgeschichte vertraut machen, als dies zu geschehen pflegt. Namentlich ist das deutsche Volks- und Kirchenlied zum Studium sehr empfehlenswerth. Vielleicht wird man auch mit der Zeit aufhören, die moderne Gestalt der alten Kirchenlieder als beweiskräftig anzusehen und auf die ursprüngliche Form zurückgreifen.

*) Ueber diese wohlbegründete Bemerkung vgl. meine Metrischen Studien zu Sophokles p. XXIX und unten S. 7 ff.

des Aristoxenus ganz und gar nicht als unbedingt massgebender Ausdruck des objectiv Wahren gilt, sondern nur als ein subjectiver Versuch zu dessen Erfassung: ein eben so geistreicher und energisch consequenter, wie eben darum von einseitigen Abstractionen nichts weniger als freier Versuch. Aber von solchen verkehrten Anwendungen abgesehen, bin ich an sich durchaus nicht dafür entschieden, einen antispastischen Rhythmus, unter gewissen Umständen und Bedingungen, absolut zu leugnen und *πὺξ καὶ λάξ* auszutreiben.

„An eine absolute mathematisch-exacte Ausgleichung der Silbengrössen in der Metrik glaube ich nicht, sondern sehe in der letzteren nur ein Analogon, ein mehr oder weniger approximatives, der streng mathematischen Verhältnisse welche in der Musik gelten: wobei das minima non curat praetor zu seinem Rechte kommt. Wäre dem nicht so, wie wollte man denn z. B. mit dem *χρόνος ἄλογος* fertig werden, vermöge dessen –́ ⏑ – ⏑ mit – ⏑ – –, oder ⏑ –́ ⏑ – mit – –́ ⏑ – im Wesentlichen auf Eines und dasselbe hinauskommt? Die Bestimmung des *χρόνος ἄλογος* ⏓ „als kleiner denn – und grösser denn ⏑“ ist doch nichts weiter, als ein Zugeständniss des in dem sprachlichen *ῥυθμιζόμενον* nicht völlig ausgeglichenen Massverhältnisses des mathematisch-musikalischen *ῥυθμιζόμενον*. Aehnlich verhält es sich auch, meiner Meinung nach, mit dem Mittelmass der Länge im sogenannten kyklischen Daktylus und kyklischen Anapäst. Desgleichen mit der komischen Auflösung des ⏑ –́ in ⏑ ⏑ –́, wofür wir durch die Gleichung ♪ ♩ = 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 ♩ auch nur ein ungefähres Approximativum gewinnen.

„Das sind alles sehr populär-naturalistische Anschauungen“, schliesst der Verfasser dieser Bemerkungen. Aber sie sind aus einer tiefen Kenntniss der antiken Metrik und aus einer grossen Einsicht in die Entwickelungsgeschichte des modernen Rhythmus geflossen.

I. ABTHEILUNG.

ÜBER DIE GRUNDSÄTZE DER GRIECHISCHEN RHYTHMIK.

§ 1. Historische und praktische Bedeutung der Aristoxenischen Rhythmik.

Das Ansehen, welches Aristoxenus lange genoss, ist in unserer Zeit nicht mehr unbestritten. Seine „rhythmischen Elemente" enthalten Lehrsätze, deren Erklärung zu so vielen Meinungsverschiedenheiten Veranlassung gegeben hat, dass einerseits die Richtigkeit des Ausdrucks, anderseits die Richtigkeit des Inhalts in Zweifel gezogen wurde. Wer den angesehenen Namen des alten Meisters schonen will, hält die Ueberreste der „rhythmischen Elemente" für zu gering, um verständlich zu sein. Wer selbstbewusster ist, findet Widersprüche und Verkehrtheiten. Böckh traute dem Aristoxenus noch zu, dass er in Päonen bis fünf habe zählen können; indessen glaubte Lehrs, dass selbst „das so sicher nicht sei" (im Vorwort zu Brill, Aristoxenus' Messungen S. 2).

Nur eines ist unbestritten: der historische Werth der Aristoxenischen Theorie. Mag diese noch so falsch sein, wir ersehen aus ihr, nach welchen Gesichtspuncten die griechischen Musiker seit dem vierten Jahrhundert v. Chr. ihre classische Vocalmusik und deren Texte behandelten. Aristoxenus hat den Grund für die abstracte Messung der Vocalmusik gelegt und ist dadurch zugleich für die Textmessung oder Metrik einflussreich, in mehrfacher Beziehung sogar massgebend geworden und bis in die neueste Zeit geblieben.

Vor Aristoxenus wurde ursprünglich der durch Auftreten des Fusses (*βάσις*) markirte ganze Tact, „Fuss" (*πούς*), dann der im Texte verkörperte Tacttheil, die Silbe, als Masseinheit der musikalischen Phrasen und entsprechenden Textabschnitte benutzt. An der ursprünglichen Masseinheit, dem ganzen Tacte, blieb der einfache Name „Mass" *μέτρον* haften. In den Daktylen des epischen und elegischen Verses wurde zu jeder Länge

aufgetreten, in den Iamben, Trochäen, Anapästen wurde dagegen bei je zwei Längen nur einmal aufgetreten: daher bildeten ein Daktylus, aber zwei Iamben Trochäen, Anapäste je ein *μέτρον*.

Ursprünglich müssen die Namen *βάσις*, *πούς*, in concreter Beziehung auf die durch Tritt abgegrenzte Ton- und Silbenverbindung, mit der Bezeichnung *μέτρον* gleich gestanden haben. Aber nur noch in der ältesten Versform, der epischen, finden alle drei Kunstausdrücke gleiche Anwendung auf den einzelnen Tact, den Daktylus (schol. A in Hephaest. p. 162 W). Dagegen zerlegte die Theorie das iambische, trochäische, anapästische *μέτρον* in zwei kleine gleiche Tacte, von welchen jeder auch *πούς* genannt wurde, während nur die zwei Bezeichnungen *μέτρον*, *βάσις* für das Ganze verblieben.

Gedichte in ungleichen Tactformen konnten nun nicht nach je einem *μέτρον* zerlegt werden. Daher zog man als ergänzendes Mittel der Messung die in einem *μέτρον* enthaltenen Silben hinzu, indem man dieselben zunächst zählte. Hieran knüpfte sich naturgemäss die Unterscheidung langer und kurzer Silben und die Beobachtung, dass eine lange Silbe doppelt soviel Zeit beanspruchte, als die in rhythmischer Verbindung zu ihr tretende Kürze.

Die Messung nach ganzen Tacten („Fussmessung") und nach Silben („Silbenmessung") beruhte nur auf der praktischen Erfahrung. Erst Aristoxenus suchte tiefere Gründe für das in den „Füssen" und Silben ausgeprägte Mass. Er beobachtete die Zeitdauer, welche den einzelnen „Füssen" und Silben zukam, und fand eine constante Masseinheit in der Zeit. So ergab sich die Zeitmessung, welche von den theoretischen Musikern des Alterthums allgemein anerkannt wurde*). Diese Zeitmessung der Vocalmusik ging mit den classischen Poesien zwar zu Grunde, aber das Princip derselben, schon in der mittelalterlichen Musik ohne Rücksicht auf die Quantität der Texte fortgebildet, hat sich bekanntlich als das einzig richtige erwiesen.

Der historische Werth der Aristoxenischen Zeitmessung ist demgemäss ein sehr hoher. Aber auch die praktische Bedeutung derselben ist nicht gering. Die strenge Metrik kennt und darf

---

*) Ausführlich begründet habe ich diese Entwicklungsgeschichte der antiken Metrik und Rhythmik in den „metrischen Studien zu Sophokles" (Leipzig 1869) p. IX—XL.

nur lange und kurze Silben kennen. Denn es ist ihre Sache nur, das Material für den Rhythmus, das sprachliche Rhythmizomenon, zu untersuchen. Natürlich geht hier die theoretische Untersuchung den umgekehrten Weg der poetischen Production. Der Dichter bringt ja identischen Rhythmus für Ton und Wort hervor, ihm ist der Rhythmus das Massgebende, und das Wort muss sich fügen. Aber der analysirende Theoretiker fängt mit dem Worte an, wenn der Ton verloren ist, und sucht darin das Material der rhythmischen Bewegung zu fixiren. Dies geschieht durch Gruppirung der langen und kurzen Silben. Sind in denselben die rhythmischen Zeiten rein ausgeprägt, so genügt das metrische Präparat zur Erklärung der im Tonwerke vorhandenen Bewegung. Aber die praktische Vocalmusik bedient sich vielfacher Zeitfiguren, in denen die rhythmischen Zeiten durch Zusammenziehung, Auflösung, Brechung verändert erscheinen. Solche Zeitfiguren sind die drei-, vier- oder fünffachen, die umgebrochenen und die „leeren" Zeiten: *χρόνοι τρίσημοι, τετράσημοι, πεντάσημοι, ἀνακλώμενοι* und *ὑπερτιθέμενοι, κενοί* (Pausen). Hiervon haben die drei-, vier- und fünffachen Zeiten keine eigene metrische Erscheinungsform, sondern sind als „Längen" von der rhythmisch reinen langen Silbe mit zweifacher Zeit (*μακρὰ τελεία*) nicht zu unterscheiden. Ferner haben die Pausen gar keine metrische Erscheinungsform, und die umgebrochenen Zeiten sind als solche in den Silben nicht zu erkennen. Ausserdem gibt es in der Silbendauer kleine Schwankungen, die sogenannte Irrationalität, deren Zeitwerth durch die metrische Gestalt nicht zu ermitteln ist. Die Metrik allein würde uns also keinen Aufschluss geben über den Werth jener Zeitfiguren, welche nur in der Rhythmenschöpfung (*ῥυθμοποιία*) zu Tage treten und eine Modification der reinen Zeitverhältnisse hervorrufen. Hätte das Alterthum keine Theorie der abstracten Zeitmessung hervorgebracht, so könnten wir zwar die Existenz von besonderen Zeitfiguren in der praktischen Composition vermuthen, aber wir hätten keine Garantie gegen die Annahme, dass die Poesie der Griechen sich hauptsächlich im Tactwechsel gefallen habe und durch häufiges starkes Umschlagen der Silbendauer eine grosse Wirkung hervorbrachte. Rhythmus, d. h. eine durch Mass geordnete Bewegung, wäre freilich nur in den einfachen Versarten der Griechen zu erkennen.

Das ist nun wieder ein unbestreitbarer Fortschritt des

Aristoxenus gegenüber der Fuss- und Silbenmessung, dass er die reinen rhythmischen Zeiten (reine Tactzeiten χρόνους ποδικούς) von den nur der praktischen Composition eigenthümlichen Zeitfiguren (den χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι) unterscheiden lehrte. Ihm verdanken wir das positive Zeugniss, dass in den Texten der griechischen Poesie ein abstractes, nach bestimmten Verhältnissen geordnetes Zeitmass herrscht, und dadurch ist die Annahme eines steten Wechsels in der Tactdauer ausgeschlossen.

Wenn auch die Zeitmessung des Aristoxenus eine unvollkommene sein sollte, so ist doch die Beobachtung eines Zeitmasses überhaupt von grösster Wichtigkeit für die Beurtheilung griechischer Gesänge. Das zeigte sich schon im Alterthume. Denn unter den Musikverständigen stellte sich das Bedürfniss nach abstracter Formulirung der rhythmischen Zeitgrössen ein. Sie trennten daher das Zeitmass von der Silbenverbindung und suchten die abstracten Tactformen aus den in der Silbenverbindung sich zeigenden Zeitfiguren zu entwickeln. Aber auch die nicht musikverständigen Metriker hatten das Bewusstsein einer rhythmischen Bewegung erhalten; nur suchten sie dieselbe aus den Silben allein herzustellen. So bildeten sich zwei Richtungen aus: die metrisch-rhythmische der Συμπλέκοντες τῇ μετρικῇ θεωρίᾳ τὴν περὶ ῥυθμῶν und die der Musiker oder strengen Rhythmiker (χωρίζοντες τῆς μετρικῆς τὴν περὶ ῥυθμῶν θεωρίαν vgl. Metrische Studien zu Sophokles p. XXIII). Diese beiden Richtungen sind. heute noch nicht ausgeglichen. Nachdem in der neuen Zeit die Metrik lange allein geherrscht hatte, versuchten Mehrere seit Anfang unseres Jahrhunderts wieder eine Trennung der Metrik und Rhythmik, wobei, statt der antiken Notirung, freilich nur die moderne Tactschrift als Erkennungsmittel der rhythmischen Bewegung diente. Die Reihe dieser modernen Chorizonten, deren Hauptvertreter Apel ist, hat sich im letzten Jahre durch die Namen Moriz Schmidt, B. Brill und K. Lehrs vermehrt. Lehrs, dessen Urtheil über Westphal's Metrik und J. H. H. Schmidt's „Eurhythmie" vermuthen liess, dass er sich zu einer Verbindung der Rhythmik und Metrik im Sinne von Böckh, Westphal, Weil wenigstens hinneige, spricht sich jetzt entschiedener für die moderne abstracte Tacttheilung aus, wie er es schon einmal zu Gunsten Meissner's gethan hatte. Freilich steht auch die von Böckh angebahnte Verbindung der Metrik mit der Rhythmik sehr nahe

der alten Chorizonten-Theorie, weil das Silbenmass dem Rhythmus einseitig und oft gewaltsam untergeordnet wird (vgl. Metrische Studien p. XXXVII).

Es unterliegt keinem Zweifel, dass wir den Schlüssel zur richtigen Beurtheilung der verschiedenen Theorien da zu suchen haben, wo die letzteren noch ungetrennt, aber im Principe schon vorhanden waren. Das ist in der Rhythmik des Aristoxenus. Ihr Werth ist also nicht allein durch ihr historisches Interesse, sondern auch durch praktischen Nutzen begründet.

§ 2. Vorzüge und Mängel in der Rhythmik des Aristoxenus.
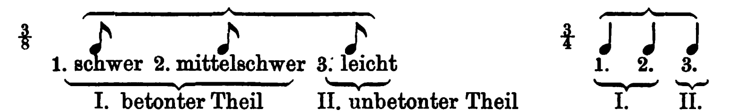
Eine Theorie kann massgebende historische und praktische Bedeutung haben, ohne richtig oder gut zu sein. Die „rhythmischen Elemente" des Aristoxenus verdienen also die grosse, ihnen zugewendete Aufmerksamkeit, auch wenn sich herausstellen sollte, dass der Rhythmiker geirrt habe, oder dass sein System unvollkommen sei.

Immerhin werden einige Beobachtungen des Aristoxenus unangefochten bleiben. Nämlich: 1) dass der Rhythmus in einem formal ordnenden Bewegungsprincip beruhe; 2) dass er nicht nach Silben, sondern nur nach Zeiteinheiten („ersten Zeiten" *χρόνοι πρῶτοι*) messbar sei; 3) dass die praktische Versbildung eine Figurirung der Zeittheile vorzunehmen im Stande sei, und dass somit ein Unterschied zwischen den rein-rhythmischen Tactzeiten (*χρόνοι ποδικοί*) und den Zeitfiguren der praktischen Composition (*χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι*) entstehen könne; 4) dass es Tacte gibt, deren Theile durch Silben nicht rein, sondern irrational ausgedrückt sind; 5) dass eine bestimmte Grösse der Tacte (nämlich 16 Zeiten im daktylischen, 18 Zeiten im iambischen, 25 Zeiten im päonischen Tactgeschlechte) nicht überschritten wird.

Diese Beobachtungen sind geeignet, uns einen Einblick in die Methode des Aristoxenus zu gestatten. Wenn wir uns nach der ausgebildeten modernen Rhythmik ein Urtheil über rhythmische Methode wohl zutrauen dürfen, so werden wir den von Aristoxenus eingeschlagenen Weg der Beobachtung als den richtigen anerkennen. Denn die Unterscheidung zwischen schematischer Tactform und praktischer Silbenverbindung ist der erste
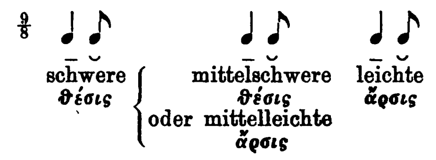
Schritt zur Einsicht in rhythmische Compositionsweise, die Feststellung der Tactgrössen ist der zweite Schritt.

Hätte Aristoxenus die erwähnten fünf Grundsätze consequent durchgeführt, so wäre er zur Aufstellung eines rhythmischen Systems gelangt, welches für die antike Vocalmusik ebenso ausreichend gewesen, wie unsere Tactschrift für die moderne Musik. Aber in Anwendung des zweiten und dritten Grundsatzes ist er mit seinen Nachfolgern auf halbem Wege stehen geblieben. Er theilt zwar die Tacte in Tactglieder und Zeiteinheiten, wie wir, aber nur die rein gegliederten Tacte; die Zeitfiguren dagegen, welche durch Zusammenziehung oder Brechung von der reinen Gliederung abweichen, hat er nicht auf ihre Urform zurückzuführen verstanden. Z. B. Daktylus und Anapäst theilt er in zwei Tactglieder und vier Zeiteinheiten, wie wir dieselben in zwei Stamm- und vier Grundzeiten zerlegen: *ποὺς δύο σημεῖα ἴσα ἔχων τετράσημος* ist etwa so viel, als Zweiviertel-Tact mit vier Achteln als Grundzeiten, deren zwei gewöhnlich durch Auflösung des ersten oder zweiten Tactgliedes erscheinen. Aristoxenus führt sogar, im Anschluss an die schon vorhandene Praxis, die Gliederung der ungemischten Tacte in einer Richtung weiter und eindringlicher durch, als wir. Es ist keine Frage, dass ein dreigliedriger Tact auf der einen Seite zwei mehr oder minder stark betonte, auf der andern Seite einen unbetonten Theil hat. Wir fassen im $\frac{3}{8}$- oder $\frac{3}{4}$-Tact die erste Zeit als schwer, die zweite als mittelschwer, die dritte als leicht. Es würde also dem Accentverhältnisse entsprechen, wenn wir theilten:



Aber wir betrachten die schwere und mittelschwere Note des ersten Theiles gewöhnlich nicht als ein zusammengehöriges Doppelglied des Tactes, sondern zählen jede einzelne Note besonders. Aristoxenus dagegen blieb dabei, den meist in eine Silbe zusammengezogenen betonten Theil als erstes Doppelglied des Tactes dem einfachen und leichten Schlusstheile entgegen zu setzen (s. Anh. § 2). Er hielt sich also an die vorwiegende Erscheinungsform der Iamben und Trochäen, wenn er ein gedoppeltes Tactgeschlecht (*γένος διπλάσιον*) annahm, in welchem der betonte Theil den unbetonten zweimal umfasst (⏖ | ⏑ und ⏑ | ⏖; vergl. — — | ⏑ ⏑ und ⏑ ⏑ | — —).

Es ist aber nicht nothwendig, den mittelschweren Theil des Tactes stets mit dem schweren zu einer Doppelthesis zu verbinden. Wenn der mittelschwere und schwere Theil nicht in einem Ton oder in einer Silbe verschmolzen sind, so kann man die Thesis auch nur in den schweren Theil verlegen und so messen: 1. *schwer*, 2. *leichter* (statt: *mittelschwer*), 3. *ganz leicht*. Dann hat man einen einfachen schweren und einen doppelten leichten Theil (einfache *θέσις*, doppelte *ἄρσις*). In den einzelnen Iamben und Trochäen war zwar diese Auffassung nicht möglich, aber in den grösseren Tacten musste sie auch von Aristoxenus zugelassen werden. Denn er sagt: *τῶν δὲ ποδῶν οἱ μὲν ἐκ δύο χρόνων σύγκειται τοῦ τε ἄνω καὶ τοῦ κάτω, οἱ δὲ ἐκ τριῶν, δύο μὲν τῶν ἄνω, ἑνὸς δὲ τοῦ κάτω, ἢ ἐξ ἑνὸς μὲν τοῦ ἄνω, δύο δὲ τῶν κάτω* (p. 288 Mo). Demnach hätte eine trochäische Tripodie (*πούς· ἐννεάσημος*) auf zweifache Weise bezeichnet oder tactirt werden können:



Bei unserer Tactirung mit Schlägen in freier Luft pflegt auch äusserlich der mittelschwere Theil durch einen mittleren Schlag, welcher zwischen dem Nieder- und Aufschlage liegt, bezeichnet zu werden.

Den fünfzeitigen Tact behandelt Aristoxenus entsprechend dem dreizeitigen, indem er den betonten Theil desselben als Ganzes dem unbetonten entgegen setzt. Auch wir theilen den jetzt seltenen $\frac{5}{8}$- und $\frac{5}{4}$-Tact in zwei Theile oder in zwei kleine Tacte ($\frac{3}{8}$, $\frac{2}{8}$ oder $\frac{2}{8}$, $\frac{3}{8}$ u. s. f.), von welchen der eine schwerer ist als der andere.

Die Gliederung nach betonten und unbetonten oder schweren und leichten Tacttheilen (*θέσεις, ἄρσεις*) wurde von Aristoxenus in den einfachen und ungemischten Tacten durchgeführt. Aber nicht in den gemischten. Hier zeigt sich ein empfindlicher Mangel an Consequenz.

Dass Aristoxenus nur die aus einfachen und ungemischten Theilen bestehenden Tacte als einheitliches Ganze behandelt und nach einem Grundverhältnisse (1 : 1, 2 : 1, 2 : 3) gemessen oder tactirt hat, wird von ihm selbst bestätigt. Denn er gibt zu, dass

Tacte von der praktischen Composition gebildet werden, welche sich in die reine Theilung mit höchstens 4 Theilzeichen (*σημεῖα*) nicht fügen. *Δεῖ δὲ μὴ διαμαρτεῖν ἐν τοῖς νῦν εἰρημένοις, ὑπολαμβάνοντας, μὴ μερίζεσθαι πόδα εἰς πλείω τῶν τεττάρων ἀριθμόν. Μερίζονται γὰρ ἔνιοι τῶν ποδῶν εἰς διπλάσιον τοῦ εἰρημένου πλήθους ἀριθμὸν καὶ εἰς πολλαπλάσιον. ἀλλ' οὐ καθ' αὑτὸν ὁ πους εἰς τὸ πλέον τοῦ εἰρημένου πλήθους μερίζεται, ἀλλ' ὑπὸ τῆς ῥυθμοποιίας διαιρεῖται τὰς τοιαύτας διαιρέσεις* (p. 290 Mo). Damit ist eingestanden, dass die der Rhythmopoeie eigenthümlichen Zeitgrössen nicht auf die Grundverhältnisse des einfachen Tactes zurückgeführt wurden. Wenn der Tact an sich (*καθ' αὑτόν*) nur jene Zerfällung in 2, 3 oder 4 „Zeichen" zulässt, wenn anderseits Tactbildungen vorkommen, die praktisch in 8 oder mehr „Zeichen" zerlegt werden müssen, so folgt daraus, dass der Rhythmiker in den letzteren Tactbildungen die zu Grunde liegende Urform des Tactes nicht mehr fixirt hat. Aristoxenus steht hier also auf demselben Standpuncte, welchen die Rhythmiker bei Aristides (p. 41 Me) einnehmen, wenn sie nur nach Tactgliedern und nicht nach ganzen Tacten das rhythmische Verhältniss einer gemischten Composition bemessen (vgl. Metrische Studien p. XXV). Wollte Aristoxenus das Princip der Zeitmessung strenge verfolgen, so musste er die der Rhythmopoeie eigenen Zeiten nicht nur in *χρόνοι πρῶτοι* zerlegen, sondern auch ihr dynamisches Gewicht bestimmen. So lange die Rhythmik nicht unterscheidet, welche betonte und welche unbetonte Zeiteinheiten in jedem Tone und in jeder Silbe enthalten sind, so lange ist sie ausser Stande, die einheitlichen Masse oder den gleichmässigen Schritt der Bewegung zu finden. Eine Länge (–) besteht aus zwei Zeiteinheiten (⏑ ⏑); ist von diesen Zeiteinheiten, wenn sie ungebunden erschienen, die erste oder die zweite betont? ⏑̇ ⏑ oder ⏑ ⏑̇? Aristoxenus hat sich diese Frage nicht gestellt oder sie nicht zu beantworten gewusst, weil die Vocalmusik in der That eine solche Zerschneidung der Längen erschwert. Jedenfalls zeugt der unvollkommene Zustand der alten Notenschrift dafür, dass eine dynamische Zerlegung der Längen nicht versucht oder nicht durchgeführt worden ist (s. Anh. § 1. 2). Während unsere Tactschrift zugleich die Dauer und den dynamischen Werth eines Tons angibt, verstand es der alte Rhythmiker nur, die Dauer zu bezeichnen; seine dynamische Notirung durch Puncte war ungenügend: –̇ = ⏑̇⏑

oder ⏑ ⏑̇? (vgl. Metrische Studien p. XXX). Was jene Silbenverbindung ⏑ – – ⏑, welche die Metriker Antispast nennen, rhythmisch bedeuten könne, scheint auch Aristoxenus nicht festgestellt zu haben. Er kennt zwar keinen Antispasten in der thörichten Anwendung, welche die Metriker der Kaiserzeit erkünstelten, aber die Gruppirung von einer kurzen, zwei einfachen langen und wieder einer kurzen Silbe musste ihm in der Praxis häufig begegnen, in Dochmien und Logaöden. Und nun sind die der praktischen Composition eigenen Längen vielfacher Art: zwei-, drei- und vierzeitig, irrational; sodass die Messung des Aristoxenus, da sie keine Analyse des dynamischen Werthes vornimmt, in äusserlichen Mechanismus ausarten muss. Z. B. die zehnzeitige Tactform – ⏑ – – ⏑ – ist entweder aus zwei gleichartigen Päonen gebildet – ⏑ – | – ⏑ –, oder sie besteht aus mehreren ungleichartigen Theilen, welche durch Zusammenziehung und Brechung aus diplasischen Einzeltacten hervorgegangen sind. Im ersteren Falle misst Aristoxenus nach gleichem Verhältnisse 1 : 1 = 5 : 5 und erhält eine päonische Dipodie. Im zweiten Falle aber muss er wohl so gemessen haben – ⏑ | – | – ⏑ | – oder – | ⏑ – | – ⏑ | –; denn, wenn er einheitliches Mass gefunden hätte, würden wir gewiss die späteren Rhythmiker nicht bei der mechanischen Abtheilung 3 : 2 : 3 : 2 (2 : 3 : 3 : 2) betreffen, und er selbst würde keine vielartige Zerlegung der Tacte in der praktischen Composition annehmen (vergl. Metrische Studien p. XXXI f.). Dass die alten Rhythmiker eine solche vielartige Zerlegung ungleichartiger Tacttheile dochmisch oder schräge nannten, weil kein gerader Gang nach den einfachen Bewegungsverhältnissen 1 : 1, 2 : 1, 2 : 3 zu entdecken war, ist ein Auskunftsmittel der Nomenclatur, keine Erklärung.

Kurz, die von Aristoxenus aufgestellte Theorie ist in den einfachen und gleichartig zusammengesetzten Tacten zureichend; die ungleichartig zusammengesetzten Tacte, d. h. die gemischten, dochmischen und gebrochenen Tactbildungen, finden nur eine mechanische Zerlegung, keine innerliche Messung. Dieses Urtheil wird durch die alte Notenschrift bestätigt; denn mit den rhythmischen Zeichen – ⏗ ⏘ ⏙ liess sich der gleichmässige Fortschritt schwerer und leichter Zeitgrössen innerhalb variirter Zeitfiguren nicht darstellen.

Aber es ist von Wichtigkeit, dass wir die Theilungsweise des Aristoxenus auch da verfolgen, wo sie in äusserlichen Me-

chanismus verfallen ist; denn wir haben keine Aussicht auf zuverlässige Wiederherstellung der antiken Composition, so lange wir nicht objectiv feststellen, wie die Alten ihre so häufigen ungleichartigen Tacte abgetheilt haben. Wir werden natürlich nicht dabei stehen bleiben: durch dynamische Analyse der ungleichartigen Tacttheile gelangen wir zur Erkenntniss der rhythmischen Einheit. Das ist die wohlberechtigte subjective Behandlung des antiken Rhythmus, welche über die Theorie des Aristoxenus hinausgeht.

§ 3. Zweifelhafte Messungen der alten Rhythmik.

Die Philologen sind nicht einmal über die ersten und einfachsten Grundsätze der griechischen Rhythmik einig. Daran sind freilich die alten Rhythmiker nicht allein schuld. Denn nicht nur diejenigen, welche von der antiken Theorie ausgehen, sind uneinig, sondern in noch höherem Masse die modernen Metriker, welche ihr eigenes Gefühl oder unsere Tactschrift zum Massstabe der rhythmischen und metrischen Theilungen machen. Aber auf einige wichtige Fragen geben die griechischen Rhythmiker für unsere Anschauungsweise ungenügende Antwort. Ich will untersuchen, ob unsere Anschauungsweise berechtigt, oder ob die Darstellung der griechischen Rhythmiker vom Standpuncte der antiken Musik unzweideutig und richtig ist.

I. Tactgleichheit und Irrationalität.

Wir verlangen von einem Theoretiker, dass er vor allem die Tacteinheit oder den Tactwechsel feststellt, wenn er ein Musikstück rhythmisch zerlegt. Ohne gleiche Tacte oder ohne genaue Angabe etwaigen Wechsels in der Tactform ist heutzutage eine Composition nur den gelehrten Musikern verständlich. So sehr haben wir uns an gleiche Abtheilungen in der Tactschrift gewöhnt. Ist es nun nicht ein arger Fehler von Aristoxenus und seinen Nachfolgern, dass sie nicht einmal sagen, ob in der griechischen Musik das Princip der Tactgleichheit herrscht? Allerdings ist das sehr rücksichtslos gegen unsere philologisch-musikalischen Dilettanten, die sich denn auch an Aristoxenus wohl einmal grimmig rächen, indem sie ihm das Verständniss des Tactes absprechen. Im vierten Jahrhundert v. Chr. lag die Sache

anders. Man bedurfte damals der mechanisch gleichen Abtheilungen weit weniger und theilte überhaupt in der Notenschrift nicht nach Tacten, sondern höchstens nach melodischen Sätzen. Aber, sagen unsere Dilettanten, es gehört zum Wesen des Tactes, dass er in stets gleicher Grösse wiederkehrt, bis ein berechtigter Wechsel und mit diesem wiederum eine für sich stetige Tactgrösse eintritt. Wenn also die griechische Musik überhaupt Tact hatte, so musste er im Princip gleich sein, und Aristoxenus mit seinen Nachfolgern hätte das bemerken können. Dieser Vorwurf ist nur nach unserer Anschauungsweise berechtigt.

Es unterliegt keinem Zweifel, dass den griechischen Dichtern und Musikern Gleichheit der Tacte bekannt und geläufig war. Die ältesten Poesien, im epischen Hexameter, bestehen aus stets gleich-grossen „Massen“ („*μέτρα*“ sind hier Einzeltacte); es ist keine Abweichung von der Tactgleichheit, dass der letzte Daktylus durch einen Trochäus mit Pause ersetzt werden kann. Auch der Pentameter mit Mittel- und Schlusspause, sowie die reinen Anapäste haben unverkennbare Tactgleichheit. Diese ist selbstverständlich und bedurfte keiner besondern Erwähnung, wenn man nicht die Bezeichnung der Metriker, nach welcher jene *μέτρα* rein oder gleichartig (*καθαρά*, *μονοειδῆ*) sind, als Kunstausdruck für Tactgleichheit nehmen will. In derselben Lage sind natürlich diejenigen Poesien, welche aus reinen Iamben, Trochäen, Päonen, Ionici bestehen. Aber solche Poesien sind bekanntlich seltener, da die Iamben und Trochäen gewöhnlich mit Spondeen, oft mit Anapästen, Daktylen, die Päone und Ionici mit Trochäen untermischt werden. Mit Bezug auf diese Compositionen in gemischter Tactform vermissen wir nun eine ausdrückliche Angabe der Rhythmiker über Gleichtactigkeit oder Tactungleichheit.

Zwei Möglichkeiten gibt es hier. Entweder hatte jeder Tact den vollen Werth seiner Silben, d. h. jede Länge galt zwei, jede Kürze e i n e n *χρόνος πρῶτος*, oder die grösseren Tactformen verloren, wenn sie unter kleinere gemischt wurden, soviel an dem Werthe ihrer Silben, wie viel die Ausgleichung der Tactgrösse verlangte. Im ersteren Falle entstand Tactungleichheit zwischen Iamben und Spondeen oder Anapästen, zwischen Trochäen und Spondeen oder Daktylen, zwischen einem Päon und einer trochäischen Dipodie. Nur die statt des Ionicus eintretende trochäische Dipodie verursachte keine Ungleichheit der Tactgrösse,

sondern nur einen Wechsel der Tactform. Im zweiten Falle wurde Gleichtactigkeit entweder vollständig oder doch annähernd eingehalten.

Dass nun die alten Rhythmiker kein allgemein giltiges Gesetz über die Grösse der gemischten Tactformen aufstellen, hat seinen guten Grund. Denn es gibt sehr verschiedenartige Mischungen, die nicht einem und demselben Gesetze unterliegen können. Vorab muss man unterscheiden einerseits diejenigen Tactverbindungen, welche im Princip aus einartigen Einzeltacten bestehen und nur bis zu einem gewissen conventionellen Grade andersartige Tactformen zulassen, anderseits diejenigen Tactverbindungen, welche in ihrer principiellen Gestalt bereits verschiedene Tactformen enthalten. Von der ersten Art sind die iambischen Trimeter und Tetrameter, die trochäischen Tetrameter, sowie die nach gleichem Muster gebildeten iambischen und trochäischen Systeme; von der zweiten Art sind die Logaöden, Daktylo-Epitriten und die päonisch-trochäischen Compositionen.

Die Alten betrachteten den iambischen Trimeter, Tetrameter, den trochäischen Tetrameter als einheitliche Compositionen, auch wenn in den entsprechenden Stellen ein Spondeus, Anapäst, Daktylus eintrat. Denn diese letzteren abweichenden Tactformen fanden sich nach Belieben des Dichters unstät ein, sie lockerten wohl die rhythmische Bewegung, aber unterbrachen oder veränderten sie nicht. Dass die griechischen Dichter und Theoretiker die Sache so auffassten, lässt sich desshalb nicht bezweifeln, weil sie den Spondeus, Daktylus, Anapäst dem Iambus, Trochäus an identischen Stellen gegenübersetzten. Sie haben demnach in solchen Fällen nicht dreizeitige Tacte mit vierzeitigen verbunden; sondern, da an den Iamben und Trochäen als den Stammtacten nichts zu ändern war, so mussten die Spondeen, Anapäste, Daktylen in ihrem Werthe verkürzt und jenen dreizeitigen Tacten gleich oder nahe gestellt werden. Erst hier haben wir eine Lücke in den Angaben der griechischen Rhythmiker zu beklagen. Wir erfahren nicht, ob die Spondeen, Anapäste, Daktylen den Iamben und Trochäen in der Zeitdauer vollkommen oder nur annähernd gleich kamen. Beides ist an sich möglich und rhythmisch ausführbar. Wer das eine oder andere zwingend beweisen will, unternimmt etwas Unmögliches, es müssten denn neue, positive Zeugnisse gefunden werden. Einstweilen wird die herr-

schende Meinungsverschiedenheit in diesem Puncte nicht zu bekämpfen sein.
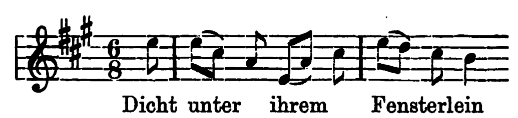
Den meisten Beifall findet die Böckh'sche Ansicht, nach welcher jene Spondeen, Anapäste, Daktylen dieselben irrationalen Tacte sind, wie sie Aristoxenus und Aristides beschreiben (p. 292 Mo. p. 39 Me). Nach Aristoxenus hat der irrationale Trochäus (*χορεῖος ἄλογος*) seine Thesis identisch mit der Thesis des rationalen Trochäus; dagegen seine Arsis liegt in der Mitte zwischen einer einzeitigen und zweizeitigen Arsis. Diese Erklärung, von Böckh nicht richtig gefasst, ist durch Westphal in ihr Recht eingesetzt worden. Die mathematische Bestimmung der irrationalen Arsis dagegen ist nicht im Sinne des Aristoxenus, welcher den Tact verhältnisslos nennt und ihn nicht messen kann*). Ueberhaupt war eine mathematische Ausmessung der in ihrer

---

*) Wie unbestimmt die irrationale Arsis war, zeigt der Vergleich, den Aristoxenus zwischen den rhythmischen und harmonischen Verhältnissen anstellt p. 294 f. Mo. In der Harmonik wird das kleinste darstellbare Intervall, die *δίεσις* ($\frac{1}{4}$-Ton), theoretisch noch in kleinere Bruchtheile zerlegt, bis zur Drittel-*δίεσις* = $\frac{1}{12}$-Ton, *δωδεκατημόριον τόνου* (Harm. p. 25 Me). Dieser $\frac{1}{12}$-Ton ist nur arithmetisch vorhanden und wird benutzt, um Differenzen in den kleinsten hörbaren Intervallen zu bestimmen; er selbst ist einzeln nicht vernehmbar. Aristoxenus vergleicht nun das imaginäre, nur in der Berechnung vorkommende Tontheilchen mit einem Zeittheilchen, welches ebenfalls nicht einzeln im Rhythmus, sondern nur in den theoretischen Zahlenverhältnissen zu finden ist. Er sagt (p. 296 Mo): *τὸ δὲ κατὰ τοὺς τῶν ἀριθμῶν λόγους λαμβανόμενον ῥητὸν τοιοῦτόν τι δεῖ νοεῖν οἷον ἐν τοῖς διαστηματικοῖς τὸ δωδεκατημόριον τοῦ τόνου καὶ εἴ τι τοιοῦτον ἄλλο ἐν ταῖς τῶν διαστημάτων παραλλαγαῖς λαμβάνεται. φανερὸν δὲ διὰ τῶν εἰρημένων, ὅτι ἡ μέση ληφθεῖσα τῶν ἄρσεων οὐκ ἔσται σύμμετρος τῇ βάσει· οὐδὲν γὰρ αὐτῶν μέτρον ἐστὶ κοινὸν ἔνρυθμον.* Daraus erhellt, dass die arithmetische Berechnung des betreffenden Tactes in keine bestimmte Formeln zu bringen war; denn wenn ein rhythmisches *δωδεκατημόριον χρόνου* in der Theorie des Aristoxenus fixirt gewesen wäre, so würde er dasselbe nicht als *τοιοῦτόν τι* bezeichnet haben. Es gab offenbar kleine Zeitdifferenzen, die auf ein Bruchtheil des *χρόνος πρῶτος* hinausliefen und desshalb an das *δωδεκατημόριον τόνου* erinnerten, aber nicht so fassbar waren, weil überhaupt die rhythmische Zeit nicht so fassbar ist, wie das tonische Intervall. Westphal geht weiter, als Aristoxenus, indem er $\frac{1}{3}$ und $\frac{1}{4}$ *χρόνος πρῶτος* berechnet (Metr. I 515 ff. II 608). Dass der *χρόνος πρῶτος* von den Rhythmikern nicht mehr theoretisch getheilt wurde, trotz der kleinen merkbaren Schwankungen in der Dauer, sagt Aristides ausdrücklich p. 32 Me.

Gesammtgrösse übermässigen Tacte im Alterthum nicht möglich. Die Art der Notenschrift verhinderte jede genaue Fixirung, die natürliche Aussprache des Textes gestattete keine mathematisch exacte Verkleinerung der Silben. Es blieb dem Sänger überlassen, die rhythmische Bewegung auch in den irrationalen Tacten, so gut es ging, festzuhalten*).

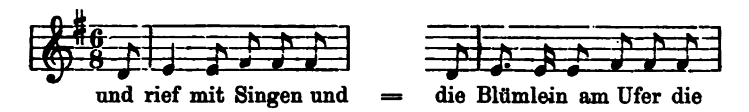
So vieles die erwähnte Böckh'sche Annahme auch für sich hat, sie ist nicht als erwiesen zu betrachten. Denn es fehlt uns leider an der positiven Nachricht, dass solche irrationale Tacte ihre Stelle in den gesprochenen Versen fanden. Wer weiss, ob dieselben nicht ausschliesslich gesungenen Rhythmen zukamen? Aber so weit dürfen wir die Skepsis vielleicht nicht treiben, wenn wir nicht alle Hoffnung auf Herstellung eines rhythmischen Systems aufgeben wollen. Verwandte Erscheinungen sind es jedenfalls, die in der Irrationalität und in den Spondeen, Daktylen, Anapästen des Trimeters oder Tetrameters vorliegen. Diese scheinbar vierzeitigen Einzeltacte sollten von uns nicht pedantisch ausgemessen und berechnet werden. Auch wir haben in der praktischen Vocalmusik unzählige Tacte, die um ein kleines unmessbares Zeittheilchen über die mathematisch fixirte Dauer hinaus verlängert werden, gerade wie die irrationalen Tacte, und wie die unreinen Stellen der Iamben oder Trochäen. Jeder Sänger, welcher richtig declamirt, bringt solche Verlängerungen an, obgleich wir sie nicht schreiben, weil wir nur die abstracte Tactform notiren, während die Griechen nach der concreten Textform massen. Z. B. wird kein guter Sänger die Stelle aus Schuberts Müllerliedern (9):



so vortragen, dass die Silben „*Dicht*“ und „*ter*“ gleich viel Zeit wegnehmen; vielmehr gibt man auf der ersten Silbe soviel nach, dass die zwei Schlussconsonanten deutlich ausgesprochen werden, das tonlose „*ter*“ hingegen singt sich rascher. Gerade dieses Nachgeben auf der ersten Silbe bringt einen Spondeus hervor, und wir erhalten die metrische Form: – | – ◡ – ◡̄ | – ◡ –. Nicht

*) Diese Lehre von den irrationalen Tacten habe ich begründet in den Metrischen Studien S. 19—23.

anders verhält es sich mit Anapästen oder Daktylen. Schubert declamirt in denselben Liedern (10):



Bei richtigem Vortrage nehmen natürlich die drei Silben „*Blümlein am*" etwas mehr Zeit weg, als die zwei „*rief mit*", obgleich beide Silbengruppen abstract in gleich grosse Tacttheile untergebracht sind. Der griechische Rhythmiker, vom Vortrage des Textes ausgehend, notirte Trochäus und Daktylus – ⌣, – ⌣ ⌣ und versuchte keine abstracte Ausgleichung der beiden Tactformen, welche in der Praxis ja doch nicht existirte. Uebrigens ist die im Vortrage des modernen Sängers eintretende Schwankung auch eine unmessbare.

Mögen nun die Griechen irrationale Tacte in den unreinen Stellen des Trimeters und Tetrameters ausdrücklich angenommen haben oder nicht; jedenfalls betrachteten sie die durch Spondeus, Anapäst, Daktylus eintretende Verzögerung als zu unbedeutend, um darauf hin Tactungleichheit anzunehmen. Für wahrscheinlich halte ich es, dass der irrationale Tact da seine Stelle hatte, wo sich ein Ueberschreiten der normalen Tactgrösse um ein merkbareres Zeittheilchen fühlbar machte, wie in den Logaöden.

II. Epitrite und Daktylen.

Ob Epitrite mit der reinen Messung 3 : 4 in der griechischen Poesie vorkommen, ist zweifelhaft. Aristoxenus kennt sie nicht. Dagegen erwähnen Psellus und Aristides den *λόγος ἐπίτριτος*, und zwar als einen selten vorkommenden. Es ist nicht abzusehen, wie das Zeugniss des Psellus § 9: *γίνεται* [*δέ ποτε πους*] *καὶ ἐν* [*λόγῳ*] *ἐπιτρίτῳ* zu vereinbaren sei mit der kategorischen Erklärung des Aristoxenus (p. 302 Mo): *τὸ δὲ ἑπτάσημον μέγεθος οὐκ ἔχει διαίρεσιν ποδικήν· τριῶν γὰρ λαμβανομένων λόγων ἐν τοῖς ἑπτὰ οὐδείς ἐστιν ἔρρυθμος· ὧν εἷς μέν ἐστιν ὁ τοῦ ἐπιτρίτου*. Entweder hatte der alte Rhythmiker eine Beschränkung dieses Satzes im Verlaufe seiner „rhythmischen Elemente" angebracht, oder es liegt den Worten des Psellus eine von Ari-

stoxenus abweichende Theorie zu Grunde*), wohl dieselbe, welche von Aristides ausdrücklich erörtert wird (p. 35 Me): τὸ δὲ ἐπίτριτον ἄρχεται μὲν ἀπὸ ἑπτασήμου, γίνεται δὲ ἕως τεσσαρεσκαιδεκασήμου. σπάνιος δὲ ἡ χρῆσις αὐτοῦ. Also nach Aristoxenus ist das Verhältniss 3 : 4 unrhythmisch, nach Psellus kommt es wenigstens hin und wieder einmal vor, nach Aristides findet es sich nicht nur einzeln, sondern es verbinden sich, wenn auch selten, Epitrite zu einer vierzehnzeitigen Tactgrösse.

Keine der Angaben lässt sich mit den Epitriten Pindars vereinbaren. Denn diese müssen doch wohl rhythmisch sein, da sie unzweifelhaft in den herrlichsten Compositionen vorhanden sind, auch kommen sie nicht vereinzelt oder nur zu zweien, sondern häufig und zu mehr als zweien vor. Im letzten Falle liessen sie sich freilich in vierzehnzeitige und siebenzeitige Tacte zerlegen.

Die Erklärung der Epitrite ist um so schwieriger, als diese mit Daktylen vereinigt erscheinen. Es fragt sich, ob in der Tactverbindung | – ⏑ | – – | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – – | 3 + 4 + 4 + 4 + 4 Zeiteinheiten zu messen sind, oder ob der Trochäus mit den folgenden Tacten ausgeglichen werden soll in einer der Formeln: 4 ἄ[λογοι] + 4 + 4 + 4 + 4 oder 3 + 3α + 3α + 3α + 3α oder 3 + 3α + 4 + 4 + 4. In der ersten Berechnung (3 + 4 u. s. f.) findet ein Tactwechsel innerhalb des Epitriten statt, in der letzten Berechnung (3 + 3α + 4 u. s. f.) stellt sich der Tactwechsel zwischen dem Epitriten und den Daktylen ein, in den beiden mittleren Formeln herrscht Tactgleichheit. Die griechischen „Chorizonten“ (S. 6. 11) durften nach Aristides bei der ersten Messung stehen bleiben; vermuthlich theilten sie:

α'. μέγεθος ἑπτάσημον – ⏑ | – – ἐν λόγῳ ἐπιτρίτῳ 3 : 4.
β'. „ δωδεκάσημον – ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑ | – – ἐν λόγῳ διπλασίονι 4 + 4 : 4.

---

*) Letzteres ist die Ansicht Weyhe's: 'illud vero nemini dubium esse potest, quin Pselli verba cum scala Aristoxeni, quoquo eam modo interpretamur, non consentiant, atque ille quinque, hic tres rationes rhythmicas posuerit. Quae cum ita sint, vehementer errant ii, qui Psellum summa fide excerpsisse atque ex Aristoxeni decretis nihil dicunt mutasse; neque Aristoxeni testimonia ex Pselli temere sunt supplenda; immo haud scio an Pselli verba abiuranda sint iis, qui in Aristoxeni soleant iurare'. *De veterum rhythmi et recentiorum tactus quem vocant discrimine. Bonner Doctordissert. 1865 p. 5.*

Dass sie eine rhythmische Einheit in den Tacttheilen aufsuchten, ist nach der Beschreibung des Aristides (p. 41 Me) nicht wahrscheinlich.

Die modernen Rhythmiker und Metriker sind nicht bei der Anweisung des Aristides stehen geblieben, sondern haben nach eigenem Ermessen, theilweise mit Benutzung der Aristoxenischen Lehrsätze, Tactgleichheit in den Epitriten und Daktylen herzustellen gesucht. Was in dieser Richtung bis zum Jahre 1868 geleistet wurde, hat der Hauptsache nach Westphal zusammengestellt und kritisirt (Metrik II 603—614). Westphal selbst entscheidet sich für das Verhältniss $4\alpha + 4$ u. s. f. (– ⏑, – – $= \frac{8}{3} + \frac{4}{3}, + 2 + 2$). Seitdem hat die Vossische Messung des Trochäus und Spondeus nach dem $\frac{4}{4}$- ($\frac{2}{4}$-)Tacte

(4 + 4 – ⏑ – – = ♩. ♪ ♩ ♩)

wieder energischere Vertheidiger an J. H. H. Schmidt, Moriz Schmidt, Lehrs, Brill*) gefunden. Von allen gleichtactigen Mes-

*) J. H. H. Schmidt benutzt den Epitriten, um zu zeigen, „dass ein natürlicher und sonst bei allen Völkern *(sic)* gebräuchlicher Tact sich eben so gut und besser mit fetzenhaften Notizen des Aristoxenus vereinen liesse, als eine unnatürliche Verbindung, wie Westphal sie annimmt". Zu diesem Zwecke bedient er sich folgender Argumente: „Der *λόγος τριπλάσιος* und *ἐπίτριτος* werden gleichmässig von Aristoxenus verworfen, d. h. in einer allgemeinen Uebersicht, in welcher er die Grundformen der Tacte einprägen wollte. Schwerlich nun hat er einen *πούς ἐπίτριτος*, d. h. einen $\frac{7}{8}$-Tact als musikalische Grösse gekannt, während ihm ein Tact wie ♩. ♪, in den Melodien aller Völker vorkommend, in keinem Falle unbekannt sein konnte. ... Er wird bei sogenannten Epitriten auch wohl zwischen der musikalischen Geltung und der Silbencombination unterschieden haben. Er wird also die musikalische Geltung ⏗ ⏑ | – – d. i. 3 : 1 neben 2 : 2 von der sprachlichen Notation – ⏑, – – | – ⏑, – – |, wo zwei Tacttheile einander zu folgen scheinen, die sich wie 3 : 4 verhalten, genau gesondert haben." Das beweist freilich nur, dass die Aristoxenische Erörterung über die Silbe, als Mass, über den *χρόνος πρῶτος* und über die Kunstausdrücke *δίσημος, τρίσημος — ἑπτάσημος* für J. H. H. Schmidt vergeblich oder unverständlich geblieben ist (Kunstformen II 84 f.). Moriz Schmidt hält es für selbstverständlich, dass ein Epitrit in die Noten | ♩. ♪ ♩ ♩ und | 𝅗𝅥. ♩ | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | umzuschreiben sei (Pindar's Siegesgesänge p. IV). Ebenso begreifen Brill und Lehrs nicht, wesshalb die $\frac{2}{4}$-Messung | ♩. ♪ | ♩ ♩ |, die allerdings schon vor ihnen hinlänglich bekannt war, nicht anerkannt wird; denn durch dieselbe „ist das Eintreten des

sungen lässt sich aber sagen, dass sie nicht aus der antiken Theorie erweisbar sind. Am einfachsten und natürlichsten wäre die Umschreibung des Epitriten in unseren $\frac{4}{4}$-Tact ♩. ♪ ♩ ♩. Wäre sie richtig, so hätten die griechischen Theoretiker sich um 1 Zeiteinheit verzählt, indem sie den Trochäus zu 3 *χρόνοι πρῶτοι*, statt zu 4, annahmen. Diesen Fehler müsste der Gewährsmann des Aristides und Psellus, und wer sonst von Epitriten spricht, begangen haben. Ferner fänden wir in dem ersten Theile des Epitriten eine Länge und eine Kürze nach dem Verhältnisse 3 : 1 (*ἐν λόγῳ τριπλασίῳ*) vereinigt. Darauf könnte freilich jene weitere Angabe des Psellus *γίνεται δέ ποτε πούς καὶ ἐν τριπλασίῳ λόγῳ* (9) nur bezogen werden, wenn man den Trochäus und Spondeus als je einen besonderen Tact misst: | ⌙ ⏑ | – – | 3 : 1 | 2 : 2 | (das sind zwei $\frac{4}{4}$-Tacte). Der *λόγος τριπλάσιος* und *ἐπίτριτος* schliessen sich natürlich gegenseitig aus; und welches von den beiden Verhältnissen passend wäre, könnten wir nicht bestimmen, wenn wir überhaupt die Angaben des Psellus hier anbringen wollen. Aber das Verhältniss 3 : 1 wird von Aristoxenus (p. 302 Mo) ausdrücklich verworfen und von Aristides nicht angewendet. Daraus folgt mit Nothwendigkeit, dass eine reine Tactform ⌙ ⏑ 3 : 1 (♩. ♪) in der griechischen Rhythmik für die guten Theoretiker nicht existirte. Sollte nichts destoweniger eine Silbenverbindung mit dem Zeitwerthe ⌙ ⏑ 3 : 1 vorgekommen sein, so wurde sie von den kundigen Rhythmikern jedenfalls nicht als ein Tact behandelt, sondern die einzeitige Silbe musste zu einer folgenden zweizeitigen in diplasisches Verhältniss treten. Es fand also keine „Fusstrennung“ *διαίρεσις ποδική* nach der Kürze statt | ⌙ ⏑ |, sondern es fiel eine *διαίρεσις ὑπὸ τῆς ῥυθμοποιίας γινομένη* vor die Kürze | ⌙ | ⏑ . . . Wenn somit Aristoxenus und die „Chorizonten“ des Aristides den scheinbaren Epitriten – ⏑ – – als achtzeitigen Tact behandelten, so theilten sie ihn gewiss in zwei zusammengesetzte Theile (*μέρη σύνθετα*), in einen dreizeitigen und einen fünfzeitigen, und den letzteren wiederum in einen dreizeitigen und einen zweizeitigen. Es erschienen dann im Ganzen drei Zeitabtheilungen, nicht im reinen Verhältnisse, keine

---

Spondeus gerechtfertigt“ nicht nur in Iamben, sondern auch in Trochäen und Dactylo-Epitriten (Brill, Aristoxenus' Messungen 48).

χρόνοι ποδικοί, sondern Zeitabtheilungen, welche nur der praktischen Composition eigenthümlich sind, *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι:* | ⏗ | ⏑ – | – | 3 : 3 : 2. Eine solche mechanische Zerfällung, welche nach unseren Begriffen die rhythmische Bewegung verdeckt, ist die unausbleibliche Consequenz des von Aristoxenus angenommenen Unterschiedes zwischen der reinen und der praktischen Tacttheilung, wenn hier wirklich 8 Zeiten vorliegen. Anderseits, da Aristoxenus kein epitritisches Verhältniss anerkennt, so hat er auch keinen aus Trochäus und Spondeus zusammengesetzten Tact gebildet; sein Satz *τὸ ἑπτάσημον μέγεθος οὐκ ἔχει διαίρεσιν ποδικήν* ist wörtlich zu nehmen. Fand er also in der praktischen Composition dennoch dreizeitigen Trochäus mit vierzeitigem Spondeus, Daktylus vereinigt, so liess er eine äusserliche *διαίρεσις ῥυθμοποιίας ἰδία* eintreten, z. B. |– ⏑|–|–|– ⏑|–|–|–|⏑ ⏑|–|⏑ ⏑|– (3 : 2 : 2 : 3 : 2 : 2) + (2 : 2 : 2 : 2 : 2). Derartige Theilungen widersprechen ja nicht seinen drei Grundverhältnissen: in den Dreiern steckt der *λόγος διπλάσιος* 2 + 1, in je zwei Zweiern der *λόγος ἴσος*. Es ist mehr als Vermuthung, wenn ich annehme, dass Aristoxenus desshalb keinen Epitritus kannte, weil er sich an die Zerfällung in kleinste Theile bei gemischten Tactformen gewöhnt hatte. Und zwar richtete er sich hierin nach der Tactirung. Setzen wir voraus, die beiden Epitrite, welche das erste Glied des oben erwähnten Beispieles bilden, seien nach folgender Schablone getheilt worden:

2 | 1 | 2 | 2 | 2 | 1 | 2 | 2 |
– | ⏑ | – | – | – | ⏑ | – | – |,

λόγοι· διπλάσιος ἴσος διπλ. ἴσ.

so haben wir den sprechendsten Beleg für den Satz des Aristoxenus (p. 290 Mo): *μερίζονται γὰρ ἔνιοι τῶν ποδῶν εἰς διπλάσιον* (8) *τοῦ εἰρημένου πλήθους* (4) *ἀριθμὸν καὶ ἐς πολλαπλάσιον. ἀλλ' οὐ καθ' αὑτὸν ὁ πους εἰς τὸ πλέον τοῦ εἰρημένου πλήθους μερίζεται, ἀλλ' ὑπὸ τῆς ῥυθμοποιίας διαιρεῖται τὰς τοιαύτας διαιρέσεις* (vgl. S. 10). Also der Fuss an sich, wenn er aus reinen Theilen, z. B. Trochäen, bestände, würde höchstens 4 *σημεῖα* oder Theilzeichen für die einzelnen Tactglieder haben; nun ist es aber ein durch die praktische Composition eigenthümlich gestalteter *πούς*, und desshalb kann er doppelt so viele, d. h. acht und noch mehr Theilzeichen haben.

πoὺς καθ' αὐτὸν (διαίρεσις ποδική):

- χρόνοι ποδικοί – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
- nach halben Tacten getheilt und dirigirt:
  I II
  – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ 1 Nieder- + 1 Aufschlag = 2 σημεῖα (λόγος δακτυλικός)
- nach Vierteltacten getheilt und dirigirt:
  I II III IV
  – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ 2 Nieder- + 2 Aufschläge = 4 σημεῖα (2 + 2 : λόγος δακτυλικός)
  (modern: 1 Niederschlag, 2 Seitenschläge, 1 Aufschlag)

ῥυθμοποιίας χρῆσις (διαίρεσις ὑπὸ τῆς ῥυθμοποιίας γινομένη):

- χρόνοι τῆς ῥυθμοποιίας ἴδιοι
  – ⏑ – – – ⏑ – – 14 Zeiteinheiten
- nach kleinsten Theilen zerlegt und dirigirt:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
–	⏑	–	–	–	⏑	–	–

Nieder- Auf- Nieder- Aufschlag *bis* = 8 σημεῖα.

Tactformen der letzteren Art kann Aristides nicht gemeint haben, wenn er sagt, das *γένος ἐπίτριτον* beginne mit der siebenzeitigen und ende mit der vierzehnzeitigen Grösse, es werde übrigens selten angewendet. Denn erstens sind Doppelepitrite häufig, und zweitens lässt sich ein vierzehnzeitiger Tact in der Form – ⏑ – – – ⏑ – – gar nicht nach epitritischem Verhältnisse theilen. Das einzig natürliche Verhältniss wäre – ⏑ – – | – ⏑ – – 7 : 7 (= 1 : 1 d. i. „gleich“ oder „daktylisch“). Da indessen auch die „Chorizonten“ bei Aristides ausdrücklich eine epitritische Messung annehmen (p. 41 Me), so müssen wir zugeben, dass in einer nach Aristoxenus aufgekommenen Theorie dreizeitige Tacte mit vierzeitigen nach dem Verhältnisse 3 : 4 und 6 : 8 verbunden wurden, z. B.

	3	4
ἑπτάσημον }	– ⏑	– –
ἐπίτριτον }	– ⏑	– ⏑ ⏑

	6	8
τεσσαρεσκαιδεκάσημον ἐπίτριτον }	– ⏑ – ⏑	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑

Auf solche Tactverbindungen werden wir nun auch wohl das *ἐπίτριτον* bei Psellus beziehen müssen. Damit wäre sein *τριπλάσιον* hier ausgeschlossen; und, wenn wir letzteres auch nicht auf die Form – ⏑ anwenden dürfen, so bleibt nur die Annahme übrig, dass ein *λόγος τριπλάσιος* zuweilen in den *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι* von den Rhythmikern berechnet worden sei (z. B. ⏑ | – ⏑ | und ⏑ – | ⏑ vgl. Metr. Studien S. 88). Der Entwicklungsgang der griechischen Rhythmik von Aristoxe-

nus abwärts lässt sich folglich so schildern: Aristoxenus führte sowohl in den gleichartigen, als in den ungleichartigen Tacten die Grundverhältnisse 1 : 1, 2 : 1, 3 : 2 durch. Diejenigen Tacte, welche sich in ihrer Gesammtgrösse nicht fügten, wurden so weit in kleinere Theile zerlegt, bis eines der drei Grundverhältnisse zum Vorschein kam. Dabei liess er die Grössen 3 + 1, 3 + 4 nicht zusammentreffen, sondern theilte nach den *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι* entweder noch einmal 1 + 2 + 1 (diplasisch), 3 + 2 + 2 (päonisch-gleich), 1 + 2 + 2 + 2 (diplasisch-gleich) oder suchte die Verbindung von 3, 1, 4 durch Beziehung auf vorhergehende und folgende Zeitgrössen zu vermeiden. Aber die Bequemlichkeit, ganze Trochäen, Iamben, Spondeen, Daktylen, Anapäste bei der Zergliederung und Tactirung zusammenzuhalten, bewog seine Nachfolger, die Einschnitte nicht streng nach den Grundverhältnissen zu machen, sondern wirkliche oder scheinbare drei- und vierzeitige Einzeltacte aufzusuchen. Dadurch gelangte man zur Concession eines vierten Grundverhältnisses 3 : 4, welches die „Chorizonten“ bei Aristides bereits als selbstverständlich hinnehmen. So ging man von den kleinen Theilen des Aristoxenus in ungleichartigen Tacten allmählich ab und fand es schliesslich auch bequemer, einem dreizeitigen Tacte eine Einzelzeit gegenüberzustellen, als die drei Zeiten noch einmal zu theilen. Alle jene Zerfällungen in kleine und kleinste Theile kamen nur in ungleichartigen Tactbildungen vor, und diese wurden „schräge“ (*δόχμιοι*) genannt; die gleichartigen Tacte liessen in ihrer Gesammtheit eines der Grundverhältnisse zu und hiessen „gerade“ (*ὀρθοί*). Die epitritischen Formen mussten sich unter der Hand des Aristoxenus einer schrägen Zerfällung fügen; als der *λόγος ἐπίτριτος* recipirt war, hiessen sie auch „gerade“ (vgl. Metrische Studien p. XXXIV).

Was folgt nun für die Gleichtactigkeit oder Tactungleichheit der Epitrite und Daktylen? Negativ, dass wir aus der Theilungsweise der alten Rhythmiker keinen Schluss auf Gleichheit oder Wechsel in den daktylisch-epitritischen Compositionen machen können. Ferner, dass eine Zerfällung in gleichzeitige Tactabschnitte | ⌴ ⏑ | – – | – ⏑ ⏑ | 4 + 4 + 4 nicht antik ist. Positiv, dass Aristoxenus und seine Nachfolger eine mechanische Theilung anwendeten, welche von der rhythmischen Urform unabhängig war und sich nur nach den Bedürfnissen einer äusserlichen Tactirung richtete.

Es muss eingestanden werden, dass wir aus den Fragmenten der Rhythmiker nicht mehr das Tactmass vereinigter Epitrite und Daktylen erschliessen können, und dass die antike Praxis des Dirigirens nicht einmal eine abstracte Fixirung des Tactmasses verlangte. Die Anwendung der von Aristoxenus bezeugten Irrationalität würde zur Reducirung der Spondeen und Daktylen auf annähernd dreizeitige Tactabschnitte führen. Dagegen würde die ebenfalls von Aristoxenus herrührende mechanische Zerlegung der χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι den modernen vierzeitigen Tact überall gestatten: |⏘| ⏑ ⏗ | – | ⏗ | ⏑ ⏑ | 3 | + 1, 2 | + 2 u. s. f. Endlich würde nach demselben Mechanismus auch eine Zerlegung in abwechselnde drei- und vierzeitige Tactabschnitte möglich sein: ⏗, ⏑ | ⏗ | – | ⏗, ⏑ | ⏗ | – | ⏗ | ⏑ ⏑ | u. s. f. Gegen die Theorie des Aristoxenus verstösst nur zweierlei: die triplasische Messung des Trochäus | ⏘ ⏑ | – – | 3 + 1 |, 2 + 2 |, wie sie Voss und andere vornehmen, und die Berechnung nach Bruchtheilen des χρόνος πρῶτος, welche von Böckh begonnen und von Westphal, Cäsar modificirt worden ist. Ich glaube zwar voraussetzen zu dürfen, dass Aristoxenus auf eine arithmetische Fixirung der kleinsten Zeittheile hinarbeitete. Er versuchte offenbar dieselbe Methode im Rhythmus einzuhalten, welche in der Harmonik durch die Pythagoreer begründet war und in der abstracten Intervallentheilung bis zu $\frac{1}{12}$ des Ganztones hinabstieg. Aber die Art, wie er den $\frac{1}{12}$-Ton mit dem Differenztheilchen der χρόνοι vergleicht (oben S. 15), zeigt auf das Deutlichste, dass er Bruchtheile des χρόνος πρῶτος nicht mathematisch fassen konnte, sondern sich mit einer annähernden Abschätzung begnügen musste. So scharfsinnig daher namentlich die Westphal'sche Berechnung nach Brüchen auch sein mag, sie ist eine unberechtigte Ueberschreitung der von den alten Musikern in der Zeitmessung eingehaltenen Grenze.

Sollen wir nun die erste Länge des Epitriten drei- oder vierzeitig messen, –, ⏑ | – | – | 3 : 2 : 2 = 2 + 1 : 2 : 2 oder | ⏘ | ⏑, – | – | 3 : 3 : 2 = 3 : 1 + 2 : 2? Oder sollen wir in den Epitriten Irrationalität annehmen? Ich gestehe offen, dass ich auf diese Fragen keine zuverlässige Antwort weiss. Wäre die Gleichtactigkeit erwiesenes Gesetz der griechischen Musik, so müssten wir annehmen, dass Aristoxenus entweder irrationale Spondeen und Daktylen mit der Grösse von annähernd 3 Zeiten

oder irrationale Trochäen mit der Grösse von annähernd 4 Zeiten verwendet, oder endlich die äusserliche Abtrennung einer dreizeitigen Länge | ⏗ | ⏑ – | – | – u. s. f. vorgenommen habe. Gegen die Irrationalität spricht entscheidend der Umstand, dass die so klar dahin fliessenden daktylisch-epitritischen Compositionen beiläufig in der Hälfte ihrer Tacte unreine Messung gehabt hätten, wenn die Trochäen nahezu 4 oder die Spondeen und Daktylen nahezu 3 Zeiteinheiten enthielten.

Es bleibt uns also die Wahl zwischen der Abtrennung einer dreizeitigen Grösse | ⏗ | ⏑, – | – | und der tactwechselnden Theilung in Trochäus und Spondeus –, ⏑ | –, –. Ich glaube, dass die musikalische Praxis des Alterthums sich diese Alternative nicht so scharf stellte. Ohne Zweifel hing die Theilungsweise von den Bedürfnissen einer verständlichen Tactirung (*σημασία*) ab. Statt vier Theilzeichen (*σημεῖα*) des reinen Tactes können, gemäss dem Zeugnisse des Aristoxenus, 8 und mehr Theilzeichen, je nach Beschaffenheit der Zeitgrössen, angewendet werden (s. S. 10. 21. 22). Und eine verständliche Tactirung der daktylisch-epitritischen Compositionen verlangt eben Bezeichnung der vielen *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι*, also mehr Theilzeichen, als der gleichartige drei- oder vierzeitige Tact. Bedenken wir nun, dass es Praxis der alten Rhythmiker war, die Theilzeichen für die Erscheinungsform, nicht für den abstracten Zeitwerth der Tacttheile zu machen, dass z. B. der Trochäus, ein *πούς τρίσημος*, welcher ein *μέρος δίσημον* neben einem einzeitigen *μέρος* enthält, auch nur zwei Theilzeichen bekommt, so können wir uns unschwer die Tactirung der Daktylo-Epitriten vergegenwärtigen. War ein Epitrit, z. B. *τᾶς ἀκούει*, zu dirigiren, in welchem die erste Länge mit der folgenden Kürze keine durch Noten bestimmte oder allgemein bekannte Dauer hatte, so sah sich der Chorlehrer natürlich gezwungen, alle vier Zeitgrössen durch je ein Theilzeichen anzugeben. Er tactirte also mit dem Fusse:

	Niederschlag	*kurzes Aufheben*	*Niederschlag*	*Aufheben*
	–	⏑	–	–
σημεῖον	1	2	3	4

Es lag nun in seiner Gewalt, das kurze Aufheben oder den kleinen Aufschlag des Fusses (2) knapp zu fassen. Wenn er den ersten Niederschlag (1) breit nahm, so konnte der kleine Aufschlag (2) unverhältnissmässig kurz dazu ausfallen; und der letztere fand dann erst seinen Halt, nach antiker Auffassung, in

dem folgenden zweiten Niederschlag (3), welcher das Doppelte des kleinen Aufschlages ausmachte. Endlich das zweite Aufheben (4) nahm ebenso viel Zeit in Anspruch, wie der zweite Niederschlag. Bei einer solchen Tactirung wäre nach strenger Schreibart der erste Niederschlag als breitere Zeitgrösse (etwa dreizeitig ⌞⌟) zu notiren. Indessen ist es leicht ausführbar, den ersten Niederschlag (1) ebenfalls etwas knapp zu fassen, sodass nicht ganz die dreizeitige Dauer ⌞ ausgefüllt wird; auch dann tritt ein scharfes Verhältniss zwischen Länge und Kürze erst ein, wenn auf den kleinen Aufschlag (2) die bestimmte zweizeitige Länge des zweiten Niederschlages (3) folgt. Ich halte es für mehr als wahrscheinlich, dass die Alten sich darüber gar keine Rechenschaft gaben, ob der Epitrit nach den Zeitgrössen | – | ⏑ | – | – | 2, 1, 2, 2, oder | ⌞⌟ | ⏑, – | – | 3, 1, 2, 2, vorzutragen sei; denn die Auffassung der ersten Länge konnte dem Dirigenten oder Solosänger ebenso gut überlassen bleiben, wie in unserer Musik die unzähligen Declamationsnüancen, die Fermaten, das Ritardando und Accelerando, endlich die gesammte Markirung der melodischen Phrasen den Ausübenden oder dem Dirigenten anheim gestellt sind. In den Epitriten der griechischen Musik war damit dem Dirigenten oder Solosänger nicht einmal ein weiter Spielraum gegeben, da die Aussprache der langen und kurzen Silben ein natürliches Mass für den einzelnen Ton bildete, dagegen eine Dehnung zu besonderem Effecte von dem Dichter nothwendig vorgesehen und durch unverkennbare Zeichen (⌞⌟, ⌞⌟) notirt sein musste. So viel wir aus der Ueberlieferung schliessen können, waren einfache Epitrite in den Gesangstimmen nicht besonders notirt (s. Anh. § 1). In den anapästisch-iambischen Hymnen an den Helios und an die Nemesis finden wir keine rhythmischen Unterscheidungszeichen für Iambus und Spondeus oder — nach Abtrennung des Auftactes — für Trochäus und Spondeus. Demgemäss ist es glaublich, dass ein Sänger, namentlich in alter Zeit, keiner weiteren Notirung bedurfte, als wie sie in der verlorenen Handschrift von Messina zu den Anfangsversen der ersten pythischen Ode erhalten war — die Aechtheit der Melodie vorausgesetzt:

ʊ ʊΓ Θ I ʊ Γ Θ I
χρυσέα φόρμιγξ Ἀπόλλωνος u. s. f.

Dass der zweite und sechste Ton kurz war, zeigte der einfache Vocal ε, ᾰ; dass die übrigen Töne lang waren, zeigte ebenfalls

die Quantität der Silben. Und wenn nun geschah, was Pindar ankündigt: *πείθονται δ'ἀοιδοὶ σάμασιν*, und wenn der Dirigent richtig tactirte, so war die rhythmische Bewegung hergestellt. Wurde der Epitrit *χρυσέα φορ* . . . (– ⏑ – –) mit 4 „*σάμασιν*“ dirigirt, so lag es gewiss an der subjectiven Auffassung des Chormeisters, ob er den Trochäus *χρυσέ*. etwas knapp oder etwas breiter nahm. Es liegt meines Erachtens im Charakter dieser metrischen Form ein frisches, aber mässiges Beschleunigen der ersten Silben, welches stets durch die Spondeen zur Ruhe gebracht wird. Ich halte es daher für richtig, von der exacten Fixirung des Trochäus (ob – ⏑ oder ⏗ | ⏑) abzustehen.

Aristoxenus würde nun gewiss mit 4 Theilzeichen den vorliegenden Epitriten tactirt haben; denn er kennt ja nicht den siebenzeitigen epitritischen Tact. Aber in gewissen Fällen muss, wie gesagt, nach seiner Zeit die Verbindung von Trochäus, Spondeus oder Daktylus oder auch von Iambus, Spondeus oder Anapäst den Musikern so selbstverständlich geworden sein, dass ein „Zeichen“ für den dreizeitigen und eines für den vierzeitigen Tact ausreichte. Eine solche epitritische Tactirung setzt natürlich leicht übersichtliche Tactformen und besondere Vertrautheit zwischen dem Dirigenten und Chor voraus. Sie konnte daher keine allgemeine oder häufige Anwendung finden: *σπάνιος δὲ ἡ χρῆσις τοῦ ἐπιτρίτου (Arist.)*.

§ 4. Die Lehre von den *σημεῖα*.

Der mehrmal erwähnte Kunstausdruck *σημεῖον* ist in der musischen Theorie ein Gattungsname, welcher mehrere Species umfasst*). Je nachdem ein „Zeichen“ durch Schrift oder durch körperliche Bewegung gegeben wird, unterscheidet man

---

*) Es ist das Verdienst Feussner's, die musische Bedeutung von *σημεῖον* gründlich erörtert und, mit einer Ausnahme, richtig dargestellt zu haben. (Aristoxenus' Grundzüge der Rhythmik, Hanau 1840 S. 49 ff. „Von der Bedeutung des Ausdrucks *σημεῖον* und *σημεῖα ποδός*“.) Namentlich die *σημεῖα ὀρχήσεως* sind gut besprochen (S. 7 f. 49). In den Schlussfolgerungen geht bekanntlich Feussner irre, was aber seiner verständigen Erklärung der Grundbedeutungen von *σημεῖον* keinen Eintrag thut. Ich habe versucht, einen rationellen Zusammenhang in die verschiedenen Bedeutungsarten zu bringen.

geschriebene Zeichen (Noten) und Bewegungszeichen. Dass σημεῖον so viel wie „geschriebenes Tonzeichen" oder „Note" heissen kann, bedarf keiner Erklärung (Aristox. harm. p. 39 f. Me. Anon. de musica § 85 p. 49, 13 West.). Die Bewegungszeichen sind zweifacher Art: entweder rühren sie von demjenigen her, welcher die Bewegung ausführt, oder sie werden von demjenigen gegeben, welcher die Bewegung leitet.

Wirkt derjenige, welcher eine Bewegung ausführt, als Tänzer, so sind die „Zeichen" seiner Bewegung die einzelnen Veränderungsmomente in der Körperstellung (Aristox. rh. p. 278 Mo. Aristid. p. 32 Me). Wirkt er dagegen als Sänger oder Instrumentalist, so sind die „Zeichen" der hervorgebrachten Tonbewegung jene einzelnen Zeitabschnitte, an deren Umfluss wahrzunehmen ist, dass und wie lange der Ton in der Zeit fortbewegt wird. Wie alle Bewegung in der Zeit, so wird nämlich auch die musikalische durch gewisse Zeitabschnitte gemessen, die als Masseinheiten behandelt und für je einen Tonsatz als unabänderliche „Zeiteinheit", „erste Zeit" *χρόνος πρῶτος*, fixirt werden. *Πρῶτος μὲν οὖν ἐστι χρόνος ἄτομος καὶ ἐλάχιστος, ὃς καὶ σημεῖον καλεῖται* (Aristid. p. 32 Me). Der griechische Rhythmiker fixirte die Masseinheit, indem er denjenigen Zeitabschnitt, auf welchen nur eine Körperbewegung des Tänzers, nur ein Ton, nur eine kurze Silbe fiel, welcher nicht mehr theilbar durch mehrere Körperbewegungen, Töne, Silben war, als die „erste Zeit" oder als „Zeitzeichen" festhielt. (Aristox. rh. p. 280 Mo. Aristid. p. 32: *ἐλάχιστον δὲ καλῶ [τὸν πρῶτον χρόνον] ὡς πρὸς ἡμᾶς, οἷς ἐστι πρῶτος καταληπτὸς αἰσθήσει. σημεῖον δὲ καλεῖται διὰ τὸ ἀμερῆ εἶναι, καθὸ καὶ οἱ γεωμέτραι τὸ παρά σφισιν ἀμερὲς σημεῖον προσηγόρευσαν. οὗτος δὲ ὢν ἀμερὴς μονάδος οἱονεὶ χώραν ἔχει*).

Zeichen, von aussen her zum Leiten der Bewegung gegeben, sind Schläge oder Winke, durch welche das Eintreten einzelner Bewegungsabschnitte kundgethan wird. Die Schläge wurden von den Alten durch Auftreten des Fusses (*βάσις*) oder Anstoss des Fingers (digitorum ictus, mittelalterlich tactus) hervorgebracht. Wir bedienen uns gewöhnlich der Schläge oder Winke in freier Luft und nennen dieselben, nach mittelalterlicher Ausdrucksweise, Tactschläge. Das Niedersetzen des Fusses, die *βάσις*, der Niederschlag mit dem Finger, wurden allgemein

θέσις*) und das entsprechende Aufheben ἄρσις genannt, sodass das „Zeichengeben", die σημασία der Alten, aus einer Reihe abwechselnder θέσεις und ἄρσεις zusammengesetzt war. Der gemeinsame Kunstausdruck für diese beiden Theile des „Zeichengebens" ist nun wieder σημεῖον, „Tactirungszeichen". Dass σημεῖον diese specielle Bedeutung haben könne, ist nach der Grundbedeutung des Wortes nicht anzuzweifeln, wird aber auch ausdrücklich durch eine Stelle des Psellus bestätigt, in welcher βάσις und ἄρσις gemeinschaftlich σημεῖα genannt werden (§ 12 p. 20, 18 W): οἱ μὲν γὰρ τῶν ποδῶν δύο μόνοις πεφύκασι σημείοις χρῆσθαι ἄρσει καὶ βάσει, οἱ δὲ τρισίν, ἄρσει καὶ διπλῇ βάσει, οἱ δὲ τέτρασι, δύο ἄρσεσι καὶ δύο βάσεσιν. Der sonstige Sprachgebrauch stimmt hiermit überein (vgl. Aristox. rh. p. 288. 290 Mo).

Die musikalische Kunstsprache wendet, wie die grammatische, das Wort σημεῖον an, nicht das synonyme, primitive σῆμα; letzteres ist dichterisch in der Bedeutung „Tactirzeichen" (Pindar Pyth. I 4). Dagegen die nothwendigen Zusammensetzungen werden natürlich von der primitiven Form gebildet, z. B. δίσημος, τρίσημος (hier liegt σῆμα = σημεῖον in der Bedeutung „Zeiteinheit" zu Grunde).

Indem unsere Metriker den Gebrauch des Kunstausdrucks σημεῖον nicht scharf beobachteten, verwechselten sie die verschiedenen Bedeutungen, namentlich unterschieden sie nicht „Zeiteinheit" von „Tactirzeichen"**). Aber auch die richtige Unterscheidung zwischen den Tactirzeichen und den Zeiteinheitszeichen, welche Feussner fand, führte noch nicht sofort zur Einsicht in den Sachverhalt. Es war nämlich noch nicht die Bedeutung der θέσεις und ἄρσεις hinreichend geklärt. Es ist bekannt, dass die Wörter θέσις und ἄρσις ursprünglich den Act des Niedersetzens und Aufhebens bezeichnen, hier τιθέναι τὸν πόδα, αἴρειν τὸν πόδα. Angewendet wurden dann dieselben Wörter auf den Zeitabschnitt oder auf den Complex von Tönen und Silben, welcher durch je ein Niedersetzen oder Aufheben des Fusses markirt oder tactirt wurde (σημαίνεσθαι). Da man zu den accentuirten Tönen und Silben den Fuss nieder-

*) Aristoxenus zieht den Namen βάσις vor; auch umschreibt er βάσις durch ὁ κάτω χρόνος, τὸ κάτω, und ἄρσις durch ὁ ἄνω χρόνος, τὸ ἄνω (Westphal I 499).

**) So Böckh, schon von Feussner S. 50 getadelt. Vgl. Westphal Metr. I 563.

setzte, zu den nicht accentuirten ihn aufhob, so übertrug sich der Name θέσις concret auf die accentuirten oder „guten“ Theile des Tactes, ἄρσις auf die accentlosen oder „schlechten“ *). Wenn man einzelne Trochäen, Iamben, Daktylen, Päone, Ionici tactirte, so hatte man eine θέσις und eine ἄρσις. Waren aber mehrere Einzeltacte zu einem zusammengesetzten Tacte vereinigt, so beanspruchte natürlich die kleine θέσις oder ἄρσις des einzelnen Trochäus, Iambus, Daktylus, Päon, Ionicus keinen selbständigen Werth, sondern ordnete sich dem Gesammtwerthe unter, welchen der zusammengesetzte Tact seinen Theilen verleiht. Der zusammengesetzte Tact theilt sich nämlich wieder in accentuirte und accentlose Theile, die nun selbstverständlich nicht mehr einfach, sondern ebenfalls zusammengesetzt sind. Nach der einmal angefangenen Uebertragung von θέσις und ἄρσις werden diese Wörter folgerichtig auch auf die zusammengesetzten schweren und leichten Tacttheile angewendet. Das heisst, diejenigen Töne und Silben, welche im Einzeltacte θέσις oder ἄρσις hiessen, nun aber ihre Selbständigkeit aufgeben, verlieren auch ihren Namen, und der ganze Complex, in dem sie sich befinden, erhält, je nach seiner Stellung im grossen Ganztacte, den Namen θέσις oder ἄρσις. Würde z. B. ein Trochäus oder Iambus tactirt, so hätte er seine θέσις ⏗ und seine ἄρσις ⏑; verbinden sich aber zwei Trochäen zu einem Tacte, so haben wir zwei Tacthälften, wovon die eine schwer ist (θέσις), die andere leicht (ἄρσις). Es tritt nämlich der erste ganze Trochäus oder Iambus in die θέσις, der zweite in die ἄρσις, oder umgekehrt:

⏑	–		–	⏑
ἄρσις	θέσις		θέσις	ἄρσις
⏑ –	⏑ –		– ⏑	– ⏑
ἄρσις	θέσις	oder umgekehrt;	θέσις	ἄρσις

Ausdrücklich bestätigt dies Aristides p. 39: *Κρητικὸς ὃς συνέστηκεν ἐκ τροχαίου θέσεως καὶ τροχαίου ἄρσεως· δάκτυλος κατὰ ἴαμβον ὃς σύγκειται ἐξ ἰάμβου θέσεως καὶ ἰάμβου ἄρ-*

---

*) Aus dieser Theilung und Benennung hat sich noch weiterhin ein nachlässiger Ausdruck entwickelt. Wenn nämlich die Arsis oder Thesis aus zwei Silben besteht, so werden diese zuweilen „2 Arsen“ oder „2 Thesen“ genannt. Z. B. *ἀνάπαιστος ἐκ δύο βραχειῶν ἄρσεων* [*ἄρσεως* Leid.] *καὶ μακρᾶς θέσεως* Bakch. p. 25 Me. vgl. Aristid. p. 39 Me.

σεως u. s. f. Die Zusammensetzung wird bekanntlich weiter geführt, $\underbrace{-\smile-\smile}_{\vartheta\acute{\varepsilon}\sigma\iota\varsigma}\Big|\underbrace{-\smile}_{\ddot{\alpha}\rho\sigma\iota\varsigma}$ u. s. f. Die beiden Abschnitte nennt man die „Theile" oder „Zeiten" des Tactes; nach alter Ausdrucksweise: „durch die *διαίρεσις ποδική* werden die *μέρη* oder *χρόνοι ποδός* bestimmt". Die Bedeutung von *θέσις*, *ἄρσις* in der musikalischen Kunstsprache lässt sich nun so entwickeln. *Θέσις*, *ἄρσις* sind entweder active (d. h. subjective, von einem Dirigenten ausgehende) Tactirzeichen: *θέσις-ἄρσις σημαίνουσα χρόνον ποδός*; oder passive (d. h. objective, vom Dirigenten tactirte) Tacttheile: *θέσις-ἄρσις σημαινομένη* = *χρόνος σημαντός*:

A. activ (oder subjectiv): das Niedersetzen, Aufheben des Fusses (Bakchius p. 24 Me);

B. passiv (oder objectiv): der durch Niedersetzen, Aufheben des Fusses bezeichnete Theil des Tactes (= *μέρος ποδός*, *χρόνος ποδός*); und zwar

   1) besteht im einfachen Tacte die *θέσις* oder *ἄρσις* wiederum aus einfachen Theilen, d. h. aus je einer oder zwei Längen oder aus je einer oder zwei Kürzen;

   2) umfasst im zusammengesetzten Tacte die *θέσις* oder *ἄρσις* auch zusammengesetzte Theile, d. h. ganze einfache Tacte ohne Rücksicht auf deren innere *θέσις*, *ἄρσις*.

Vergleichen wir damit den Gebrauch von *σημεῖον*, so zeigt sich, dass die Bedeutung „Tactirzeichen" zu der activen Bedeutung von *θέσις*, *ἄρσις* sich verhält, wie Genus zu Species. Auch die passive Bedeutung von *θέσις*, *ἄρσις* nimmt *σημεῖον* insofern an, als es ebenfalls für *μέρος ποδός* gebraucht wird: *παιὼν διάγυιος ἐκ μακρᾶς θέσεως καὶ βραχείας καὶ μακρᾶς ἄρσεως. παιὼν ἐπιβατὸς ἐκ μακρᾶς θέσεως καὶ μακρᾶς ἄρσεως καὶ δύο μακρῶν θέσεων καὶ μακρᾶς ἄρσεως. διάγυιος μὲν... δύο χρῆται σημείοις. ἐπιβατὸς δὲ .. τέτταρσι χρώμενος μέρεσιν ἐκ δυοῖν ἄρσεων καὶ δυοῖν διαφόρων θέσεων γίνεται.* In dieser Stelle des Aristides (p. 39) werden also die 2 Arsen und 2 Thesen des Päon epibatos zusammen 4 *μέρη* genannt, und anderseits werden 1 Arsis und 1 Thesis des Päon diagyios zusammen als 2 *σημεῖα* bezeichnet. Aristides aber nennt die zwei Thesen des Päon epibatos „verschiedene", und das hat seinen Grund darin, dass die 5 Längen des Tactes ohne Bruch in 4 *μέρη* getheilt werden, wobei die beiden schweren

Theile, *θέσεις*, ungleichen Antheil erhalten. Hier stellt sich also eine Differenz zwischen der activen und der passiven Bedeutung der Wörter *ἄρσις*, *θέσις*, *σημεῖον* heraus. Der Päon epibatos hat:

5 passive Abschnitte	= 1 θέσις	+ 1 ἄρσις	+ 2 θέσεις		+ 1 ἄρσις
4 active σημεῖα	= 1 „	+ 1 „	+ 1 θέσις διπλῆ*)		+ 1 „

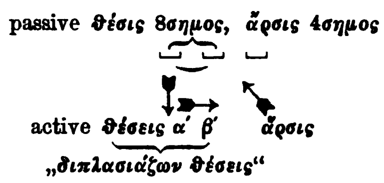
Das heisst, die 2 schweren Längen, welche an dritter und vierter Stelle stehen, werden nicht durch zweimaliges, sondern durch einmaliges Niedersetzen des Fusses tactirt. Der vierte passive Abschnitt, der nicht besonders „bezeichnet" wird, heisst demgemäss nicht *σημεῖον* und ist also auch nicht selbständiges *μέρος ποδός*.

Es zeigt sich mithin, dass nicht alle schweren Silben durch einen Niederschlag oder eine Thesis des Fusses bezeichnet wurden; es herrschte vielmehr hierin eine gewisse Convenienz oder Kunstübung der Dirigenten. Diese machten, wie noch heutzutage gute Kapellmeister, nur soviele Zeichen, als nöthig waren, und nicht mehr. So erfahren wir, dass der gute Dirigent des griechischen Alterthums höchsten 4 Zeichen in e i n e m reinen Tacte von grösserer Ausdehnung gab; wer mehr geben wollte, machte wenigstens nach der Ansicht des Aristoxenus einen Fehler (p. 290 Mo). Es mussten hiernach mehrere Bestandtheile des Tactes unter einem Schlage zusammengefasst werden können, wie z. B. bei uns auch halbe Tacte mit ihrer Thesis und Arsis nur durch e i n Zeichen tactirt werden (alla breve). Anderseits kam es auch vor, dass eine passive Thesis zu lang war, um durch e i n Tactirzeichen deutlich markirt zu werden, und dann sah sich der Dirigent gezwungen, zwei Zeichen zu geben. Dies ist der Fall im *τροχαῖος σημαντός*. Denn einmal wird versichert, dass derselbe e i n e achtzeitige *θέσις* enthalte, das anderemal, dass die *θέσις* eine doppelte sei, und zwar durch die Kunstübung des Dirigirens verdoppelt werde: *τροχαῖος σημαντὸς ὁ ἐξ ὀκτασήμου θέσεως καὶ τετρασήμου ἄρσεως. — σημαντὸς δὲ ὅτι, βραδὺς ὢν τοῖς χρόνοις, ἐ π ι τ ε χ ν η τ α ῖ ς χρῆται σ η μ α σ ί α ι ς, παρακολουθήσεως ἕνεκα δ ι π λ α σ ι ά ζ ω ν τ ὰ ς θ έ σ ε ι ς* (Aristides p. 37 Me f.). Demgemäss wurden auf die achtzeitige passive *θέσις* zwei Niederschläge, active *θέσεις*, gemacht. Das heisst, wenn mit dem Fuss tactirt

---

*) Aristid. p. 98 Me: *ἐπιβατὸς … συνταράττων τῇ διπλῇ θέσει τὴν ψυχήν.*

wurde, stampfte der Dirigent während der acht Zeiten zweimal auf, und liess während der folgenden vier Zeiten den Fuss ruhen. Wer mit der Hand tactirte, konnte dieselben Bewegungen machen, die heutzutage bei dem mässig schnellen $\frac{3}{4}$-Tacte ausgeführt werden:



Schlug man zur θέσις zweimal mit der Hand auf und liess zur ἄρσις die Hand schweben, so that das denselben Dienst. Eine dreischlägige Tactirung war jedenfalls auch bei dem ὄρθιος, sowie bei den grösseren zusammengesetzten iambischen Tacten üblich.

Dass die activen Tactirzeichen selbständig über den passiven oder objectiven θέσεις stehen, hat zuerst Weil erkannt (Jahrb. f. Phil. 71. Bd. 1855 S. 396 ff. Westphal hat diese Theorie angenommen; Metr. I 563. 648).

Die speciellen Bedeutungen von σημεῖον lassen sich nun so entwickeln:

σημεῖον „Zeichen"

I. geschriebenes Zeichen:	II. Bewegungszeichen	
	A. Zeichen der Bewegungsform:	B. Zeichen des Bewegungsfortschrittes:
„Note" (Bezeichnungs- oder Notirungskunst παρασημαντική)	1) im Wenden des Körpers, σημεῖον ὀρχήσεως 2) in den durch das Tönen abfliessenden Zeiteinheiten, σημεῖον = χρόνος πρῶτος	1) (activ) dirigirende Zeichen, Tactirzeichen (Dirigiren = σημασία) 2) (passiv) die in einem Tactirzeichen enthaltene Zeit, σημεῖον = χρόνος ποδός = μέρος ποδός.

Die unter II. zusammengefassten Bedeutungen lassen sich durch die Uebersetzung „Theilzeichen" (der Bewegung) wiedergeben. Verwechslungen, namentlich zwischen II A 2, II B 1 und 2, haben vielfachen Irrthum unter den modernen Metrikern hervorgerufen. Wer sich wundern sollte, dass der allgemeine Begriff σημεῖον so ins Detail der Kunstsprache verzweigt ist, der möge erwägen, dass eine solche Detailirung sehr nahe lag und auch unserer

Technik nicht fremd ist. Denn wir gebrauchen ebenso den allgemeinen Begriff „Theil" in der musikalischen Kunstsprache für verschiedene Dinge, und speciell die Bezeichnung „Tacttheil" sowohl für grössere, als kleinere Zeitabschnitte (sowohl für „Tactglieder", als „Gliedertheile").

§ 5. Ueber das Dirigiren mit ungleichen σημεῖα.

Verfolgen wir die theoretischen Regeln über die σημεῖα in der Praxis, so ergibt sich, dass die alte Technik des Dirigirens von der modernen einigermassen verschieden war. Der moderne Dirigent richtet es wenigstens principiell so ein, dass innerhalb desselben Tempo's und Tactes seine Auf- und Niederschläge gleiche Zeitdauer beanspruchen. Es werden ja bei mässigem Tempo die unter sich gleichen Tactglieder geschlagen, welche in gerader oder ungerader Anzahl den ganzen Tact ausmachen. Desshalb pflegen bei uns die σημεῖα und die entsprechenden μέρη ποδός unter sich gleich gross zu sein. Aber es gibt auch Ausnahmen. Der griechische Rhythmiker zerlegte sich nur die daktylischen Tacte in 2 gleich grosse Theile, die also durch einen Niederschlag und einen ebenso grossen Aufschlag tactirt wurden. Die iambischen und päonischen Tacte zerlegte er in 2 ungleiche Abschnitte nach dem Verhältnisse 1 : 2, 2 : 3. Wurde jeder Abschnitt durch ein Zeichen tactirt, so währten die Tactirzeichen natürlich ungleich lang; und, da die Alten nach den Tactirzeichen die „Zeiten" oder „Theile des Tactes" (χρόνους, μέρη ποδός) zählten, so folgt, dass ihre Tactzeiten oder Tacttheile mit den entsprechenden Zeichen im iambischen und päonischen Tacte ebenfalls ungleich gross waren. Die Ungleichheit der μέρη, χρόνοι ποδός wird ausdrücklich angegeben: ἴαμβος μὲν οὖν ἐκλήθη . . . παρὰ τὸν ἰὸν εἰρημένον· πρὸς τοῦτο γὰρ ὁ ῥυθμὸς διὰ τὸ λογοειδὲς καὶ τὴν ἀνισότητα τῶν αὐτοῦ μερῶν πρόσφορος Arist. p. 38 Me. — Καὶ οἱ μὲν ἐν ἴσῳ λόγῳ τεταγμένοι δι' ὁμαλότητα χαριέστεροι· οἱ δ' ἐν ἐπιμορίῳ διὰ τοὐναντίον κεκινημένοι· μέσοι δὲ οἱ ἐν τῷ διπλασίονι, ἀνωμαλίας μὲν διὰ τὴν ἀνισότητα μετειληφότες id. p. 97. — ὁ ἐπιβατὸς κεκίνηται μᾶλλον, συνταράττων μὲν τῇ διπλῇ θέσει τὴν ψυχήν id. p. 98 vgl. 99.

Sonderbarer Weise hat man eine Stelle aus den rhythmi-
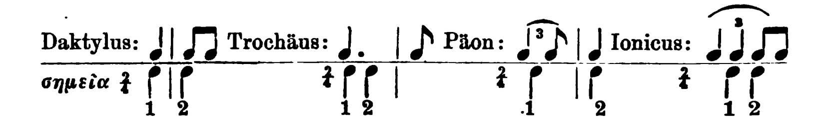
schen Elementen des Aristoxenus zum vermeintlichen Beweise für die Gleichheit der *μέρη ποδός* (*σημεῖα*) herbeigezogen. Sie lautet (p. 292 Mo): *καὶ προσθετέον δὲ τοῖς εἰρημένοις, ὅτι τὰ μὲν ἑκάστου ποδὸς σημεῖα διαμένει ἴσα ὄντα καὶ τῷ ἀριθμῷ καὶ τῷ μεγέθει, αἱ δ' ὑπὸ τῆς ῥυθμοποιίας γινόμεναι διαιρέσεις πολλὴν λαμβάνουσι ποικιλίαν.* Was das heisst, darüber sollte eigentlich keine Meinungsverschiedenheit obwalten. „Die Zeichen (d. h. tactirten Theile) eines jeden Tactes bleiben sich fortwährend gleich, sowohl an Zahl, als an Grösse.“ Man kann natürlich von einem einzelnen Tacte nicht sagen, dass seine Theile sich an Zahl fortwährend (*διαμένει ὄντα*) gleich bleiben; Aristoxenus spricht von wiederholt vorkommenden Tacten. Jeder Tact, so oft er vorkommt, bleibt sich stets gleich in der Zahl und Grösse seiner Theile: Theilungsverschiedenheiten werden aber durch die praktische Rhythmenbildung herbeigeführt. Z. B. 3 *παιῶνες ἐπιβατοί* folgen aufeinander:

σημεῖα	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
	–,	–,	– –,	–	–,	–,	– –,	–	–,	–,	– –,	–

Die *σημεῖα* bleiben sich in jedem Tacte gleich an Zahl (4) und an Grösse (1 = 1 = 1, 2 = 2 = 2, 3 = 3 = 3, 4 = 4 = 4). Das ist so einfach und natürlich, auch so bestimmt von Aristoxenus ausgesprochen, dass man sich wundern muss, wenn aus der oben mitgetheilten Stelle der Schluss gezogen wurde, dass innerhalb eines Tactes die *σημεῖα* stets einander gleich seien. Als wenn nach Aristoxenus beispielsweise in den 3 *παιῶνες ἐπιβατοί* die *σημεῖα* 1 = 2 = 3 = 4 sein müssten! Dieser Schluss ist gegen den klaren Sinn der Worte gemacht worden, von Feussner (Aristoxenus' Grundzüge S. 33 *) und Brill (Aristoxenus' Messungen S. 28). Die wunderlichen Ansichten des letzteren gehen auf die Verwechslung zwischen *σημεῖον* als „Zeitzeichen“ und *σημεῖον* als „Tactirzeichen“ zurück. Er spricht von irriger Meinung Westphals, wenn dieser „glaubt, dass unter Umständen das eine *σημεῖον* des Tactes 2 *χρόνοι πρῶτοι*, das andere 1 umfassen könne“. Westphal aber hat hierin einen Mitschuldigen schon an dem Verfasser des rhythmischen Fragmentes in der Pariser Handschrift 3027 (§ 12): *ὁ τρίσημος*

*) Die übrigen Stellen, welche er anführt S. 33—36, beweisen nichts für unseren nächsten Zweck.

ἰαμβικός, ὁ σημεῖον συνέχων (ἓν) ἐν ἄρσει καὶ *διπλάσιον* ἐν θέσει .... τῶν γὰρ τριῶν ἡ διαίρεσις εἰς (ἓν) σημεῖον καὶ *διπλάσιον* γίνεται (τῶν τε ἓξ ὁμοίως*). Zu erstaunen ist, wie **Brill** sich mit den 2 σημεῖα in den einzelnen Daktylen, Trochäen, Päonen, Ionici durchhilft**). Hier eine Probe:



Die Griechen hatten demnach nur geraden Tact (S. 29) — wie langweilig! wird ein Musiker denken, wenn er das erfährt. Die päonischen und ionischen Tacttheile, welche zu widersprechen scheinen, werden in Triolen aufgelöst. Natürlich kümmert sich

---

*) Die Corruptelen des Textes betreffen glücklicherweise die Stellen am wenigsten, auf welche es ankommt. Ueberliefert ist: *ὡς τρίσημος ἰαμβικός, ὁ μὴ συνέχων ἐν ἄρσει καὶ διπλάσιον ἐν θέσει, τῶν γὰρ τριῶν ἡ διαίρεσις εἰς σημεῖον καὶ διπλάσιον γίνεται τῶν τε ἓξ ὁμοίων.* Wenn die Verbesserung des Anfangs, so einfach sie auch ist, Veranlassung zu Zweifeln geben könnte, so sind doch die Worte *διαίρεσις εἰς σημεῖον καὶ διπλάσιον* unzweideutig. Der Zusatz *ἓν* vor *σημεῖον* ist selbstverständlich, aber auch ohne ihn ist ersichtlich, dass der dreizeitige Iambus in 2 Theile zerlegt wird, von denen der eine *σημεῖον* heisst und der andere doppeltes — *σημεῖον*.

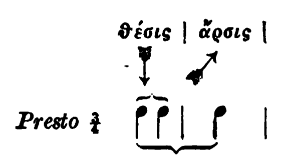
) Man wird sofort bemerken, dass **Brill den Unterschied zwischen „Stammzeiten" (Tactgliedern) und „Grundzeiten" (zerlegten Tactgliedern) nicht beobachtet. Die Griechen sagten für beides „*σημεῖον*", wie wir für beides „Theil" sagen können. Die Griechen setzten die ungetheilte Grundzeit als **Erstes** (*πρῶτον χρόνον*) an und stiegen daher zur Stammzeit auf; wir fangen mit der Stammzeit an und steigen durch Theilung zur Grundzeit hinab. Z. B.

Theil	Stammzeit (Tactglied) 𝄽 ♩ ♩	= *σημεῖον*	Stammzeit $\overset{1}{-}\ \overset{2}{-}$ *λόγος δακτυλικός*
	Grundz. (Gliedertheil) ♫ ♫		Grundzeit ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ *πούς τετράσημος*
Zeitfiguren z. B. ♩ ♫			– ⏑ ⏑ *δάκτυλος*

Brill nun hat die Grundzeiten als solche ausser Acht gelassen, sie zum Theil in den Zeitfiguren, zum Theil in den Stammzeiten gesucht und daher natürlich selten ein richtiges rhythmisches Verhältniss gefunden (vgl. Anhang § 1. 2. 3).

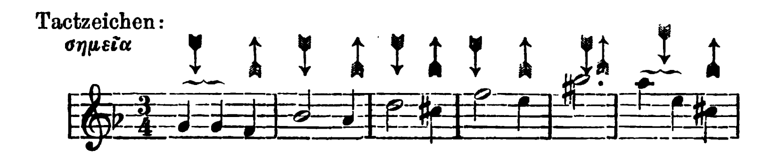
Brill nicht darum, dass das *σημεῖον* als Zeiteinheit nicht mehr aufzulösen, sondern wie der geometrische Punct untheilbar ist: *πρῶτος χρόνος ἄτομος, ὃς καὶ σημεῖον καλεῖται* (oben S. 28). Er löst seine *σημεῖα,* die er als die „theoretischen Tacttheile“ (Stammzeiten) behandelt, nun einmal auf: im Daktylus ♩♫ = 1 *σημεῖον* (♩); ebenso im Päon ♫♪ (3) = 1 *σημεῖον* (= ♫ (3) = ♩.), im Ionicus werden sogar die 2 *σημεῖα* (♩ ♩.) zunächst in 3 Theile ♩♩♩ (3) und diese wiederum in Bruchtheile ♩♩♫ (3), ♩♫♩ (3) zerlegt!

Woher solche Ungeheuerlichkeiten? Brill kann sich nicht erklären, wie ein ungerader Tact ($\frac{3}{8}$, $\frac{3}{4}$) durch zwei Schläge tactirt werde; wie er glaubt, widerspricht es „nicht nur unserem heutigen Gefühl, sondern auch dem Wesen alles Tactirens“, dass 3 *σημεῖα* (Stammzeiten) durch 2 *σημεῖα* (Tactirzeichen) dirigirt werden (S. 31). Aber das ist keineswegs richtig. Auch der moderne Dirigent geht von der erwähnten principiellen Gleichheit der Tactschläge und Stammzeiten nach Bedürfniss im ungeraden Tacte ab. Und zwar ist dies regelmässig in den schnellen $\frac{3}{4}$ ($\frac{3}{8}$)-Tacten der Fall. Wir haben hier dieselbe Praxis, wie die Alten, und nur zuweilen eine etwas abweichende Terminologie. Denn das $\frac{3}{4}$-*Presto* z. B. wird nach gewöhnlicher Ausdrucksweise durch je einen Schlag tactirt, d. h. durch je einen Niederschlag, dem natürlich ein Aufheben der Hand folgen muss, damit wieder ein Niederschlag ausgeführt werden kann. Die Alten zählen hier den Nieder- und Aufschlag, und sprechen daher von 2 Zeichen. Auch uns ist indessen für Nieder- und Aufschlag die Bezeichnung „zwei Schläge“ nicht fremd, doch wird sie regelmässig nur bei gerader (gleicher) Theilung angewendet. Es ist aber unmöglich, den einen Niederschlag mit seinem Aufschlage im $\frac{3}{4}$-Tacte anders einzurichten, als indem man auf das erste Viertel die Hand unten, und erst bis zum dritten Viertel wieder gehoben hat. In der Praxis macht sich das nothwendig so:

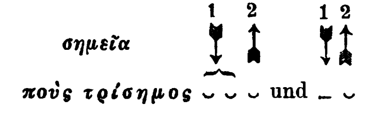


Der Niederschlag (θέσις) wird natürlich auf den Zeitmoment gerechnet, in welchem die Hand unten, der Aufschlag (ἄρσις) auf denjenigen, in welchem sie oben ist. Die für das Senken und Heben erforderliche Zwischenzeit ist unbedeutend und nicht messbar; sie wird von uns sowohl, wie von den Alten, ausser Rechnung gelassen. Ἄρσιν ποίαν λέγομεν εἶναι; ὅταν μετέωρος ᾖ ὁ πούς. θέσιν δὲ ποίαν; ὅταν κείμενος. τὸν δὲ ἀνὰ μέσον τῆς ἄρσεως καὶ τῆς θέσεως χρόνον οὐκ ἄξιον ἐπιζητεῖν, ὡς ὄντα τινὰ τῶν κατὰ μέρος. διὰ γὰρ τὴν βραχύτητα λανθάνει καὶ τὴν ὄψιν καὶ τὴν ἀκοήν, πόδα δὲ καὶ σύνθεσιν στοιχείων ἐλαχίστην δεικνύων (Bakchius p. 24 Me).

Ich will die nicht schwierige Sache an einem praktischen Beispiele erläutern. Im Presto-Satze der A dur-Symphonie von Beethoven kommt folgende Stelle vor, in der ich die Bewegung des Tactirstocks so bezeichne: ↓ *unten*, ↑ *oben*.



Drei Zeichen in einem Tacte sind der Schnelligkeit wegen nicht ausführbar. Die Griechen nun thaten das, was hier durch das Tempo nothwendig wird, auch, wenn das Tempo nicht so hinreissend war. Sie tactirten die entsprechenden Trochäen einzeln ebenso:



Uebrigens werden nicht nur die Presto-Sätze von unseren Dirigenten mit einem Nieder- und Aufschlage (2 σημεῖα) dirigirt, sondern auch langsamere $\frac{3}{8}$ und $\frac{3}{4}$-Partien, wobei subjectives Ermessen und Gewöhnung des Chorpersonals oft entscheidet. Anderseits war auch die jetzt in mässig schnellen Tempi vorwiegende Tactirung des dreitheiligen Tactes durch drei Schläge den Griechen nicht unbekannt. Sie wendeten dieselbe, wie schon

oben bemerkt, an, wenn die Tacttheile sehr langsam oder gedehnt waren, nämlich im *τροχαῖος σημαντός* und im *ὄρθιος* (S. 33). Es bleibt also dabei, dass die Griechen ungerade Tacte hatten und zu dirigiren verstanden *).

Sollte aber die Analogie unserer schnellen $\frac{3}{4}$- und $\frac{3}{8}$-Tacte noch nicht alle Bedenken gegen die Möglichkeit ungleicher *σημεῖα* gehoben haben, so ist unser $\frac{6}{8}$-Tact geeignet, die Vertheilung von 2 Schlägen auf 3 Tacttheile ausser Zweifel zu setzen. Ein praktischer Musiker sagt in einer schulmässigen Anleitung für Dirigenten: „Den $\frac{6}{8}$-Tact pflegt man auf dreierlei Weise zu geben: in der langsamsten Bewegung *„sechs Schläge“* (jedes Achtel einen Schlag), in der mittleren Bewegung *„vier Schläge“*, ein Schlag für das erste und zweite Achtel (Niederschlag); ein

---

*) Für den *τροχαῖος σημαντός* nimmt denn selbst Brill 3 unter sich gleiche *σημεῖα* an (S. 87)

$\frac{''}{4}$ $\frac{'}{4}$ $\frac{\cdot}{4}$ *χρόνοι πρῶτοι*

Das sieht wie ein ungerader Tact aus ($\frac{3}{4}$, wenn der *χρόνος πρῶτος* ♬, — $\frac{3}{2}$, wenn er ♪ ist). Nun müsste Brill noch darthun, warum dieser Tact *τροχαῖος* heisst, obgleich er mit einem punctirten $\frac{2}{4}$-Tacte nichts zu thun hat, und aus demselben nicht hergeleitet werden kann. Denn der Lehrs-Brill'sche Trochäus ♪. ♬ ergibt durch vierfache Dehnung ♪. ♪. ♪. ♪. 𝅗𝅥, d. i. mit Beibehaltung der triplasischen Theilung: $\frac{4}{2}$ ($\frac{2}{1}$)-Tact | 𝅝. 𝅗𝅥 |. Da aber der *τροχαῖος σημαντός* nicht auf 4 oder 2, sondern auf 3 *σημεῖα* zu 12 *χρόνοι πρῶτοι* veranschlagt wird, so müsste eine dreifache Dehnung des einfachen $\frac{2}{4}$-Tactes versucht werden. Dieselbe würde nach Massgabe der Zeitfiguren ♪. ♬ 3 : 1 wiederum gerade ausfallen und 4 *σημεῖα* erfordern: ♪. ♪. ♪. ♪. (9 : 3 = 3 : 1 im $\frac{12}{8}$-Tacte). Besteht man auf den 3 gleichen *σημεῖα*, so muss man ungerade theilen: $\frac{6}{4} = \frac{3}{2}$ (nicht $= 3 \times \frac{2}{4}$), wodurch natürlich die Gliederung des einfachen Trochäus aufgehoben wird. Kurz, aus einem $\frac{2}{4}$-Trochäus mit 4 so figurirten Achteln ♪. ♬ entsteht kein *τροχαῖος σημαντός* mit 3 gleichen Tacttheilen. Es lassen sich dagegen künstliche Messungen mit 2 Tacttheilen zu je 6 Zeiten herstellen, in welchen auch die Figuration ♪. ♬ vergrössert erscheint; und, wenn Brill die Consequenzen seiner Berechnungen einmal zieht, so werden wir derartiges wohl noch zu erwarten haben. Oder sollte *τροχαῖος* der Name sowohl von kleinen geraden, als grossen ungeraden Tacten sein?

Schlag (links) für das dritte Achtel; ein Schlag (rechts) für das vierte und fünfte Achtel; ein Schlag (Aufschlag) für das sechste Achtel; in der schnellsten Bewegung „*zwei Schläge*“, Nieder- und Aufschlag; der erste gilt den drei ersten, der zweite den drei letzten Achteln“ (Gassner, Dirigent und Ripienist S. 107).

II. ABTHEILUNG.

DIE EURYTHMIE.

Εὐρυθμία ist kein musikalischer Kunstausdruck im strengen Sinne. Das Wort bezeichnet die gute, wohlabgemessene Bewegung, und wird nicht allein auf die poetische, sondern auch auf die prosaische Rede angewendet (Dionys. de comp. verb. p. 136. 382. 384 Sch.). Allgemeiner heisst sogar die ebenmässige Bewegung oder Haltung des Körpers und die passende Bekleidung eurythmisch. In der modernen Rhythmik und Metrik aber hat das Wort „Eurythmie" auch eine specielle Bedeutung, indem das Ebenmass der rhythmischen Satzverbindung damit bezeichnet wird. Das Wesen dieser speciellen Eurythmie will ich zuerst praktisch an einer Strophe des Aeschylus und dann theoretisch darlegen.

I. Eurythmische Anordnung einer Aeschyleischen Strophe.

§ 1. Die Zeilenüberlieferung im Agamemnon V. 104—139.

In der Parodos des Agamemnon hatten die Byzantiner noch eine Theilung der Verszeilen, welche auf guter rhythmischer Gliederbildung beruhte. Die Zahl der Glieder in der ersten Strophe wird von dem Verfasser der metrischen Scholien, Demetrius Triklinius, auf 19 angegeben (*καί εἰσι τῆς πρώτης ταυτησὶ στροφῆς κῶλα ιθ'* p. 522, 25 D). Dabei ist der Refrain, als den Strophen und der Epodos gemeinsam, nicht mitgerechnet; derselbe wird besonders besprochen: *τὸ μέντοι τελευταῖον κῶλον τῆς τε στροφῆς καὶ ἀντιστροφῆς καὶ τῆς ἐπῳδοῦ καλεῖται ἐφύμνιον* (ib. 29). Abgesehen von diesem Schlussvers bietet die Ausgabe Robortelli's in der Gegenstrophe wirklich 19 Zeilen, in der Strophe dagegen 20. Der Unterschied beruht in der Schreibweise:

στρ. 105 *θεόθεν καταπνέει*
106 *πειθὼ μολπάν*

= *ἀντ.* 123 *ἐδάη λογοδαίτας   πομπούς τ' ἀρχάς* sic. Zunächst liegt nun die Annahme, dass der Metriker die Zeilen 105 + 106 als eine las. Indessen passt eine solche Zeilenform: ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – – – – – nicht zu der Beschreibung, welche derselbe von den einzelnen Gliedern der Strophe macht. *Εἰσὶ δὲ τὰ πλείω μὲν ἀναπαιστικὰ δίμετρα ἀκατάληκτα καὶ καταληκτικὰ, ἤγουν ἑφθημιμερῆ, καὶ μονόμετρα καὶ πενθημιμερῆ, τινὰ δὲ καὶ δακτυλικὰ καὶ ἰαμβικὰ* (ib. 26—28 vgl. Philol. XX 31). Hyperkatalektische Glieder, wie die Zeilen 105 + 106, 123 sein würden, finden wir nicht erwähnt. Man wird also schliessen müssen, dass der Scholiast die Zeile 123 in anderer Gestalt las; während die Verstheilung 105—106 wenigstens mit seiner Beschreibung in Einklang zu bringen ist. Aber die Zerlegung in 19 Glieder bezeugt, dass er auch die Strophe anders vorfand, als sie Robortelli bietet. Es liessen sich in verschiedener Weise dessen 20 Strophenzeilen auf 19 zurückführen; jedoch würden wir dabei nur unsicheren Vermuthungen ausgesetzt sein, wenn uns nicht ein byzantinischer Metriker zu Aristophanes' Fröschen 1264 ausdrücklich bezeugte, dass er die von Robortelli getrennten Worte *αἴσιον ἀνδρῶν ἐκτελέων* als ein Glied gelesen habe, „*ὅπερ ἑφθημιμερές ἐστιν*". Nehmen wir dieses *ἑφθημιμερές* auch für den Scholiasten des Aeschylus an, so ergeben sich die folgenden 19 Zeilen:

1 *κύριός εἰμι θροεῖν ὅδιον κράτος*
2 *αἴσιον ἀνδρῶν ἐκ τελέων.*
3 *ἔτι γὰρ θεόθεν καταπνέει*
4 *πειθὼ μολπὰν*
5 *ἀλκὰν σύμφυτος αἰών.*
6 *ὅπως ἀχαιῶν*
7 *δίθρονον κράτος ἑλλάδος ἥβαν*
8 *ξύμφρονα τὰν γᾶν*

ἐφύμνιον] *αἴλινον αἴλινον, εἰπὲ τό δ' εὖ νικάτω* sic. 2 *αἴσιον ἀνδρῶν* | 3 *ἐκ τελέων. ἔτι γὰρ* | *Rob.* so auch die Gegenstrophe *ib.* 3 *θεόθεν καταπνέει* | 4 *πειθὼ μολπὰν Rob.* 3 + 4 vereinigt die Gegenstrophe *ib.* Die editio princeps theilt ebenso wie *Rob.*, vereinigt jedoch meist je zwei Glieder in einer Zeile und kennzeichnet dies durch eingelegte Spatien: 1 + 2 *κύριός εἰμὶ θροεὶν ὅδιον κράτος.   αἴσιον ἀνδρῶν* 3 + 4 *ἐκτελέων ἔτι γὰρ   θεόθεν καταπνείει.* 5 + 6 *πειθὼ μολπάν. ἀρχὰν σύμφυτος αἰών.* So 6 + 7, 8 + 9, 10, 11 + 12, 13 + 14, 15 + 16, 17 + 18, 19.

9 πέμπῃ σὺν δορὶ δίκας πράκτορι
10 θούριος ὄρνις τευκρίδ' ἐπ' αἶαν
11 οἰωνῶν βασιλεὺς
12 βασιλεῦσι, νεῶν ὁ κελαινὸς
13 ὅτ' ἐξόπιν ἀργίας.
14 φανέντες ἴκταρ μελάθρων
15 χερὸς ἐκ δορυπάλτου
16 παμπρέποις ἐνέδραισιν
17 βοσκόμενοι λαγίναν
18 ἐρικύματα φέρματι γένναν
19 βλαβέντα λοισθίων δρόμων

In den drei ersten Zeilen boten nun aber nicht allein Aeschylus-Handschriften, sondern auch die Ueberlieferung bei Aristophanes eine andere Eintheilung:

1 κύριός εἰμι θροεῖν ὅδιον κράτος
2 αἴσιον ἀνδρῶν,

wie die Scholien zu Aristophanes ausdrücklich bestätigen: τὸ δ' δακτυλικὸν*) τετράμετρον. ἔστι δὲ κῶλον ἐκ χοροῦ, ὡς ἀνέγνων ἐν 'Αγαμέμνονι δράματι Αἰσχύλου (1). τὸ ε' ὅμοιον δίμετρον (2). Dieselbe Zeilenform hielt, ausser Robortelli, auch Canter bei, und durch den Einfluss des letzteren wurde sie bis auf unsere Zeit massgebend. Denn es ist nur eine naheliegende Consequenz der Canter'schen Eintheilung, dass man im 18. Jahrhundert wieder, wie ehedem in der ersten Ausgabe, das kurze zweite Glied dem ersten anhängte. So entstand der daktylische Hexameter, welcher durch Dindorf's und Hermann's Ausgaben zur Vulgata geworden ist. Canter hatte selbst schon die folgenden Worte: ἐκτελέων. ἔτι γὰρ θεόθεν καταπνε(ί)ει zu einem Verse verbunden und dadurch den ebenfalls von Dindorf und Hermann beibehaltenen Pentameter begründet.

Die vierte Zeile, als Dispondeus, und die fünfte, als Pherecrateus, boten keine Veranlassung zu Aenderungen. Nichts desto weniger war schon Victorius auf den Einfall gekommen, die Silben der ersten 5 Zeilen durchzuzählen, und er hatte die Entdeckung gemacht, dass im Ganzen 16 Versfüsse herauskommen. Diese theilte er in 4 × 4 und erzielte folgende Anordnung:

---

*) Der Verfasser dieser Bemerkung war nicht so albern, wie der Aeschylus-Scholiast, welcher die Anfangsverse anapästisch las:
– ⏑́ ⏑ | – ⏑́ ⏑ | – ⏑́ ⏑ | – ⏑́ ⏑.

1 *κύριός εἰμι θροεῖν ὅδιον κράτος*
2 *αἴσιον ἀνδρῶν ἐκτελέων. ἔτι* *γὰρ θεόθεν καταπνέει πειθὼ*
3 *μολπὰν, ἀλκὰν σύμφυτος αἰών.*

Erst die neuesten Theorien unserer Metriker sollten auf eigenem Wege wieder zu der Ausgleichungskunst des Victorius zurückführen. Westphal findet den Hexameter und Pentameter mit den übrigen Versformen so planlos, wie kein griechischer Dichter die Rhythmen durcheinander gewürfelt habe; er schreibt (Metr. 2. Aufl. II 375 f.):

1 *κύριός εἰμι θροεῖν ὅδιον κράτος | αἴσιον ἀνδρῶν ἐντελέων·*
2 *ἔτι γὰρ θεόθεν καταπνείει πειθὼ | μολπᾶν ἀλκᾶ σύμφυτος αἰών.*

1 –́⏑⏑ –́⏑⏑ –́⏑⏑ –́⏑⏑ | –́⏑⏑ –́– –́⏑⏑–́
2 ⏑⏑–́⏑⏑ –́⏑⏑ –́ – –́ – | –́ – –́– –́⏑⏑–́–

Die beiden Kürzen *ἔτι*, welche durch die Interpunction in den Anfang der zweiten Zeile verwiesen sind, hatte Victorius dem vorhergehenden Gliede zugetheilt. Abgesehen von dieser, rhythmisch irrelevanten Versetzung, hätte also Westphal ohne Wissen und Willen hier dem Victorius endlich zur verdienten Anerkennung verholfen. Und Westphal hat hierin an J. H. H. Schmidt einen Bundesgenossen (Eurhythmie S. 147).

Die übrigen Verse hat Victorius dadurch auszugleichen gesucht, dass er, wie der erste Herausgeber, je zwei Glieder in einer Zeile vereinigte, aber die Glieder unter sich durch Zwischenräume trennte; nur die 10. und 19. Zeile blieb unangetastet. Da sich Canter an die überlieferten Glieder 6—19 hielt, änderten seine Nachfolger bis zum 19. Jahrhundert nur weniges, namentlich bildeten sie die Hexameter 11 + 12, 17 + 18. Der letztere wurde auch von Hermann, Dindorf, Westphal, J. H. H. Schmidt beibehalten, welche jedoch im Uebrigen von der Tradition abgingen. Dindorf stützt sich auf Hermann, Schmidt auf Westphal. Canter, Hermann und Westphal fussen ihrerseits auf metrischen Theorien, von denen alle drei gleich zuversichtlich behaupten, dass sie durch die Compositionsweise der Tragiker gesichert seien. Die übrigen Herausgeber folgen mehr oder minder geduldig den drei Theoretikern. Das würde keine so grosse Verwirrung verursachen, wie sie in den Ausgaben herrscht, wenn die jedesmaligen Aenderungen auf einer consequenten Kritik der Ueberlieferung und vorangegangenen Leistung beruhten. Aber

jeder Theoretiker will von Grund aus nach eigenen Principien bauen. Denn da durch Hermann die Ansicht aufkam, dass die alten Metriker zu nichts nütze seien, da Dindorf hinzufügte, dass die Gesänge des Aeschylus und Sophokles durch die Zeilentrennung der mediceischen Handschrift vielfach entstellt würden, so gilt es als Regel, die Zeilenüberlieferung zu ignoriren. Die Leser sind der Willkür der Herausgeber gegenüber ohne alle Führung, da, mit alleiniger Ausnahme der Oxforder Sophoklesrecension von Dindorf, keine Rechenschaft über das gegeben wird, was überkommen, was neu erfunden ist.

§ 2. Zeilenbildung der neueren Metriker.

Wenn man sich nun darüber Rechenschaft geben soll, welche Eintheilung in der vorliegenden Strophe des Aeschylus die vorzüglichste oder gar die richtige sei: gibt dann die Theorie unserer Metriker einen sicheren Aufschluss? Canter, der nur auf seine Erfahrungen im Euripides und Sophokles verweist, schliesst sich von selbst aus. Hermann schreibt:

1 *κύριός εἰμι θροεῖν ὅδιον κράτος αἴσιον ἀνδρῶν*
2 *ἐντελέων. ἔτι γὰρ θεόθεν καταπνείει*
3 *πειθὼ μολπάν,*
4 *ἀλκᾷ σύμφυτος αἰών,*
5 *ὅπως Ἀχαιῶν δίθρονον κράτος, Ἑλλάδος ἥβας*
6 *ξύμφρονα τάγαν,*
7 *πέμπει ξὺν δορὶ πράκτορι *ποινᾶς**
8 *θούριος ὄρνις Τευκρίδ' ἐπ' αἶαν,*
9 *οἰωνῶν βασιλεὺς βασιλεῦσι νεῶν, ὁ κελαινός, ὅ τ' ἐξόπιν ἀργᾶς,*
10 *φανέντες ἴκταρ μελάθρων, χερὸς ἐκ δοριπάλτου,*
11 *παμπρέπτοις ἐν ἕδραισιν,*
12 *βοσκόμενοι λαγίναν ἐρικύμονα φέρματι γένναν,*
13 *βλαβέντα λοισθίων δρόμων.*
14 *αἴλινον αἴλινον εἰπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω.*

Das ist, nach der zeitgemässen älteren Terminologie:

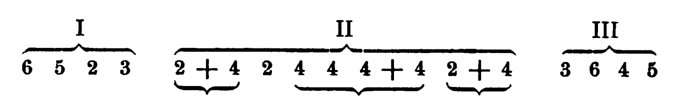
1 daktylischer Hexameter
2 „ Pentameter
3 Dispondeus
4 daktylischer Trimeter (in Form des Pherecrateus)
5 asynartetisch: iambische Dipodie + daktylischer Tetrameter

6 daktylischer Dimeter (in Form des Adonius)
7 „ Tetrameter
8 „ „ (in Form eines Doppel-Adonius)
9 „ Octameter
10 wie 5
11 daktylischer Trimeter (in Form des Pherecrateus)
12 „ Hexameter
13 iambischer Dimeter
14 daktylischer Pentameter

So finden wir eine Reihe von Zeilen, welche, jede für sich, eine bestimmte metrische Fassung haben. Theils sind sie selbständige Verse, theils kleinere Strophenglieder, die sich an vorhergehende oder folgende Zeilen anlehnen. Die von Hermann aus seiner umfassenden Lectüre der griechischen Dichter gewonnene Theorie der Metrik bestätigt die Richtigkeit der einzelnen Versformen.

Aber Rossbach und Westphal machten die Ansicht geltend, dass metrische Richtigkeit einer Zeile an sich nicht hinreiche, es müsse einen rhythmischen Zusammenhang der Strophe geben, nach welchem alle einzelnen Glieder wohlgeordnet seien. Demnach sind nur solche Versformen innerhalb der Strophe giltig, welche unter sich in eurythmischer Beziehung stehen. Die Eurythmie suchten die beiden Metriker zuerst durch Zahlenverhältnisse anschaulich zu machen; und bei diesem äusserlichen Mechanismus ist J. H. H. Schmidt bis jetzt stehen geblieben. Westphal hat unterdess das Zahlenspiel beseitigt, beharrt aber auf der Forderung des Strophenbaues in rhythmischem Gesammtverhältnisse.

Wenden wir uns zunächst zur Darstellung der Eurythmie durch Zahlen. Man bezeichnet eine Zeile nach der Anzahl ihrer Versfüsse, z. B. den daktylischen Hexameter mit 6, den Pentameter mit 5, den Dimeter mit 2, dagegen den dipodisch gemessenen iambischen, trochäischen, anapästischen Dimeter mit 4 u. s. f. Stellt man dann die sich ergebenden Zahlen zusammen, so muss unter ihnen eine gewisse Wiederkehr derselben Grösse hervortreten, wenn ein gutes Verhältniss im ganzen Bau herrschen soll. Hat die Hermann'sche Eintheilung ein gutes Verhältniss? Sie ergibt folgende Zahlen, wenn wir den Octameter, wie billig, mit 4 + 4 bezeichnen:



Die mittlere Partie (II) ist in entsprechenden Verhältnissen gebaut. Denn der allein stehende Zweier gilt für einen daktylischen Dimeter, welcher aus dem längeren Sechser (2 + 4) in den kürzeren Vierer als Mittelglied überleitet. Dagegen steht Anfang und Schluss in Widerspruch. Zwar ist es wahrscheinlich, dass der gravitätische Dispondeus *πειθὼ μολπὰν* gedehnt ist: ⏗ ⏗ ⏗ ⏗, und dass wir ihn mit 4 bezeichnen dürfen; aber das so entstehende Verhältniss:

I III
6 5 4 3 3 6 4 5

ist vielleicht unseren neuesten Metrikern etwas verschränkt vorgekommen. Obgleich sie freilich an andern Stellen ebensolche und schlimmere Inversionen gestatten, so haben sie doch die Hermann'sche Strophenbildung, welche ohne Absicht ihres Urhebers eine Zahleneurythmie hat, nicht angenommen. Man kann nun mit einigem Rechte fragen, warum wir von Hermann abweichen sollen, wenn er zufällig auch den Forderungen der Eurythmie genügt? Ist vielleicht eine einheitlichere Entsprechung der Glieder entdeckt worden? Westphal stellt, abgesehen von den oben (S. 46) mitgetheilten zwei Anfangsversen, die Strophe so zusammen:

3 *ὅπως Ἀχαιῶν δίθρονον κράτος* | *Ἑλλάδος ἥβας ξύμφρονα ταγάν,*
4 *πέμπει ξὺν δορὶ καὶ χερὶ πράκτορι* | *θούριος ὄρνις Τευκρίδ' ἐπ' αἶαν,*
5 *οἰωνῶν βασιλεὺς βασιλεῦσι νε|ῶν, ὁ κελαινός, ὅ τ' ἐξόπιν ἀργᾶς,*
6 *φανέντες ἴκταρ μελάθρων χερὸς ἐκ δοριπάλτου.*
7 *παμπρέπτοις ἐν ἕδραισιν*
8 *βοσκόμενοι λαγίναν ἐρι|κύμονα φέρματι γένναν,*
9 *βλαβέντα λοισθίων δρόμων.*
10 *αἴλινον, αἴλινον εἰπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω.*

3 ⏑ ⏒ ⏑ ⏒ ⏒ ⏑ ⏑ ⏒ ⏑ ⏑ | ⏒ ⏑ ⏑ ⏒ – ⏒ ⏑ ⏑ ⏒ – (= 2 Glieder)
4 ⏒ – ⏒ ⏑ ⏑ ⏒ ⏑ ⏑ ⏒ ⏑ ⏑ | ⏒ ⏑ ⏑ ⏒ – ⏒ ⏑ ⏑ ⏒ –
5 ⏒ – ⏒ ⏑ ⏑ ⏒ ⏑ ⏑ ⏒ ⏑ ⏑ | ⏒ ⏑ ⏑ ⏒ ⏑ ⏑ ⏒ ⏑ ⏑ ⏒ –
6 ⏑ ⏒ ⏑ ⏒ ⏒ ⏑ ⏑ ⏒ ⏑ ⏑ ⏒ ⏑ ⏑ ⏒ –

7 –́ – –́ ⏑ ⏑ –́ –́
8 –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ –
9 ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
10 –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ – –́ –́ (2. Aufl. II 376)

Die Zeilen 1—5 enthalten je 2 × 4 Tacte, die folgenden wechseln zwischen 6 und 4 Tacten ab. Demnach ergibt sich folgendes Schema:

I: 4 4, 4 4, 4 4, 4 4, 4 4, II: 6, 4, 6, 4, 6.

Die grössere Einfachheit im Vergleich mit der Hermann'schen Theilung springt in die Augen. Zugleich aber liefert das vorliegende Schema auch den schlagenden Beweis, wie trügerisch die Zahlenübereinstimmung ist. Wer wird nicht glauben, dass sich in der zweiten Reihe die drei Sechser und die zwei Vierer unter einander gleich ständen? Indessen ist z. B. der erste Sechser ganz anders gebildet, als der zweite und dritte. Der erste besteht aus Iamben und Daktylen (2 + 4), der zweite und dritte aus je zwei daktylisch-spondeischen Tripodien (3 + 3). Die rhythmische Wirkung ist also verschieden und etwa so durch Zahlen darzustellen:

II 2 + 4 4 3 + 3 4 3 + 3

Damit soll nicht gesagt sein, dass der erste Sechser nicht auch in zwei Tripodien zerlegt werden könne:

⏑ – ⏑ ⊔ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –,

aber hierfür wäre die Bezeichnung 3 + 3 unzureichend, da sie zwei vollkommen ungleiche Grössen durch die gleiche Zahl darstellte. Der erste Dreier wäre seinem dynamischen Werthe nach weder dem zweiten, noch den folgenden Dreiern gleich. Ausserdem zerstören die beiden Kürzen des ersten Daktylus die einheitliche Wirkung, wenn sie den Schluss des vorderen Gliedes bilden; und aus diesem Grunde muss überhaupt gegen die angenommene Gliedform ⏑ – ⏑ ⊔ – ⏑ ⏑ Bedenken erhoben werden. Aber das ist nicht der einzige Nachtheil an der Westphal'schen Anordnung. Die Strophe bietet zweimal eine iambische Dipodie im Versanfang, und zwar in unmittelbarer Verbindung mit einem daktylischen Nachsatz. Wenn irgendwo, so klingt hier eine bewusste Wiederholung desselben rhythmischen Motivs durch.

Ohne Rücksicht darauf gestaltet Westphal den daktylischen Nachsatz in den beiden Versen auf verschiedene Weise:

3 ⏑ –́ ⏑ –́, –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ (2 + 2)
6 ⏑ –́ ⏑ –́, –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – (2 + 4),

während Hermann die Uebereinstimmung gefühlt und an beiden Stellen gleiche Zeilen gebildet hatte:

5 = 10 ⏑ –́ ⏑ –́, –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ –

Hierin hat sich auch Weil, welcher im Ganzen der Westphal'schen Theorie folgt, an Hermann gehalten.

Sind nun alle Möglichkeiten der Eurythmie erschöpft? Keineswegs. J. H. H. Schmidt stellt, auf die erste Auflage der Westphal'schen Metrik (S. 57) gestützt, noch folgendes Schema als richtig dar (Eur. 147):

I
.
4
4
.
4
4
.
4
4
.
4
4
.
4
4
.

u. s. f.

II
.
4
.
5
.
3
3
.
4
.
5
.

Die Puncte bedeuten Pausen zwischen zwei Versen. In dem ersten Abschnitte soll nach beigegebenen Zeigelinien der erste Vierer dem dritten, der zweite dem vierten u. s. f. entsprechen, was Schmidt „palinodisch" nennt. Dagegen bezeichnet seine Erklärung den ersten Strophentheil als „fast stichisch". „Die ganze Parodos ist ein wahres Musterstück rhythmischer Composition — wie manche andere Schöpfungen dieses grossen Tragikers. (Str. α'.) Der gehobenen feierlichen Stimmung des Chors und seiner festen Zuversicht entspricht die fast stichische Folge von daktylischen Tetrapodien, deren je zweie einen Vers bilden. Da aber doch auch beunruhigende Nebengedanken sich aufdrängen, so wird in Periode II die Anordnung palinodisch-antithetisch, die Kola erhalten eine sehr verschiedene Ausdehnung". (Ueber die Terminologie vgl. Schmidt's Tabellen S. 67).

Aber wir sind noch nicht mit den eurythmischen Versuchen zu Ende. Ich hebe die Anordnung Weil's hervor, die in beachtens-

werther Weise eine Vermittlung zwischen der Hermann'schen und Westphal'schen Strophenbildung darstellt:

1 *κύριός εἰμι θροεῖν ὅδιον κράτος αἴσιον ἀνδρῶν*
2 *ἐκλεκτῶν· ἔτι γὰρ θεόθεν καταπνείει πειθὼ*
3 *μολπᾶν ἀλκᾷ σύμφυτος αἰών·*
4 *ὅπως Ἀχαιῶν δίθρονον κράτος, Ἑλλάδος ἥβας*
5 *ξύμφρονα ταγὰν,*
6 *πέμπει σὺν δορὶ καὶ χερὶ πράκτορι θούριος ὄρνις*
7 *Τευκρίδ' ἐπ' αἶαν,*
8 *οἰωνῶν βασιλεὺς βασιλεῦσι νεῶν, ὁ κελαινὸς, ὁ δ' ἐξόπιν ἀργᾶς,*
9 *φανέντες ἴκταρ μελάθρων χερὸς ἐκ δοριπάλτου*
10 *παμπρέπτοις ἐν ἕδραισιν,*
11 *βοσκόμενοι λαγίναν, ἐπὶ κυμάδι φέρματα, γένναν,*
12 *βλαβέντα λοισθίων δρόμων.*
13 *αἴλινον αἴλινον εἰπὲ, τὸ δ' εὖ νικάτω.*

An der Weil'schen Schematisirung dieser Strophe (Ag. p. 142) ist zu bemerken, dass er die iambische Dipodie der 4. u. 9. Zeile mit dem nächstfolgenden Daktylus zu einem Gliede verbunden hat, eine Tripodienform, deren Möglichkeit oben erwähnt wurde:

⏑ –́ ⏑ ⊔ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –

Nehmen wir einmal für diese Form die unzulängliche Bezeichnung 3 + 3 an, so ergibt sich folgende Darstellung der Eurythmie:

Zeile							
Zeile 1—3	I	3 + 3		3 + 3		4	
„ 4—8	II	3 + 3	2	3 + 3	2	4 + 4	
„ 9—12	III	3 + 3	3	3 + 3	4		
„ 13		*ἐφύμνιον* 5					

Die drei Abtheilungen sind von Weil durch Zwischenräume in seinem metrischen Schema kenntlich gemacht. Gegen die eurythmische Anordnung an sich ist nichts einzuwenden. Nur wenige Zahlen stehen ohne directe Beziehung da, und diese wenigen lassen sich rhythmisch leicht rechtfertigen: der Vierer in der ersten und dritten Abtheilung dient als selbständiges Glied zum Abschluss einer Tripodienreihe, der Fünfer ist ganz losgelöst, und der alleinstehende Dreier in der dritten Abtheilung bewirkt nur die einfachste, gleichartige Erweiterung derselben Tripodien-

folge, die in der ersten Abtheilung bereits gegeben ist. Zur Empfehlung der Weil'schen Strophenbildung kann man mit Recht hervorheben, dass die beiden ersten Tripodien in der zweiten und dritten Abtheilung sich gegenseitig ganz entsprechen:

(II) 3 + 3 ...... (III) 3 + 3 ....

Es lassen sich auch noch andere eurythmische Anordnungen treffen. Aber je mehr wir die Möglichkeiten häufen, desto unwahrscheinlicher wird eine definitive Lösung der Aufgabe. Es unterliegt keinem Zweifel, dass das wohlbegründete Gesetz der Eurythmie an und für sich keine zuverlässige Richtschnur bietet, nach welcher wir zu einem unwandelbar sicheren und einzig richtigen Endziele gelangten. Das ist nicht alles. Auch in anderen Theilen der Alterthumswissenschaft sind wir auf blosse Conjecturen angewiesen, von denen die wahrscheinlichste den Vorzug hat. Die Eurythmie indessen bietet nicht einmal stets feste Anhaltspuncte, nach welchen der grössere oder geringere Grad von Wahrscheinlichkeit zu bemessen ist. Denn gar zu häufig sind, wie im vorliegenden Falle, mehrere Theilungen in guter Regelmässigkeit herzustellen, und die Wahl wird dann eine subjective sein. Ferner richtet sich die Praxis der Eurythmie selbst nach der Fähigkeit und nach dem Talente des Dichtercomponisten: die Musikgeschichte lehrt, dass unter gleichzeitigen Componisten grosse Verschiedenheit im rhythmischen Satzbau herrschen kann, je nachdem die Individualität des einzelnen sich mehr zur Einfachheit oder zu künstlicheren Wechselformen hinneigt. Auch derselbe Componist bildet sich seine rhythmischen Sätze mannichfach: Erfahrung, Stimmung, Alter üben hierin einen grossen Einfluss. Abgesehen von den wenigen Principien, auf denen der Bau des einzelnen rhythmischen Satzes beruht, herrscht in der Satzfügung dieselbe Freiheit, welche sich der prosaische Schriftsteller nimmt, indem er aus der einfachen Satzform zusammengesetzte Perioden entwickelt. In Prosa ist eine Periode nur dann wohlgebaut, wenn die Haupt- und Nebenglieder in entsprechendem Gleichgewichte stehen: in der Musik wird auch nichts, als ein Gleichgewicht der Theile, verlangt. Dasselbe kann oft in einer arithmetischen Formel ausgedrückt werden, aber nicht immer. Z. B. die zwei ersten Glieder unserer Strophe, nach Westphal (oben S. 46), bestehen aus je 4 Daktylen, wenn man den Auftact des dritten Gliedes in Rechnung zieht:

| – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | = 4 Tacte = 16 Zeiteinheiten

{ | – ⏑ ⏑ | – – | – ⏑ ⏑ | –
 ⏑ ⏑ | } = 4 „ = 16 „

Hier kann die Verbindung arithmetisch durch 4 = 4 bezeichnet werden; denn die Zeitgrössen stehen sich gleich. Wenn dagegen J. H. H. Schmidt das elfte und fünfzehnte Glied seiner Theilung:

a 11 φανέντες ἴκταρ μελάθρων χερός.
b 15 βλαβέντα λοισθίων δρόμων

ebenfalls durch 4 . . . 4 bezeichnet, so entsteht ein arithmetischer Fehler, wir mögen rechnen, wie wir wollen. Betrachten wir alle Tacte als rational, so ergibt sich:

a 11 ⏑ | – ⏑ | ⌴ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | = 4 Tacte = 16 Zeiteinheiten
b 15 ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ∧ | = 4 „ = 13 „

Hier wäre also nicht $a = b$; demnach könnten die beiden Grössen keine identische Bezeichnung erhalten, und eine arithmetische Formulirung wäre unmöglich. Daran wird nichts dadurch geändert, dass J. H. H. Schmidt die Iamben für irrational hält*); denn die irrationalen Tacte sind von den rationalen in der Zeitdauer verschieden. Schmidt fasst hier die Iamben, abgesehen vom Anlaut, als „accelerirte“ vierzeitige Tacte. Das kann doch nur heissen: die irrationalen iambischen Tacte sind von schnellerem, kürzerem Verlaufe, als rationale Daktylen oder Anapäste. Wollten wir nun die Zeitgrössen der vorliegenden Glieder in eine Formel bringen, so müssten wir den rationalen Daktylus mit 4, den irrationalen Iambus oder Trochäus mit $4 - x$ bezeichnen. Das ergibt, die anlautende Silbe als 1 gerechnet, nach der Schmidt'schen Notirung:

$$a = 1 + 4 - x + 12$$
$$b = 1 + 3\,(4 - x) + 4$$

---

*) Er bezeichnet das so:

11 ⏑ ⁝ – > | ⌴ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ ||
15 ⏑ ⁝ – > | – > | – > | – ∧̄ ||

Von solchen irrationalen Tacten sagt er: „Wenn die kurze Arsissilbe die Geltung einer Länge erhält, so ist das keine Retardation, sondern eine Acceleration des Tempo's. So vertreten denn Trochäen oder Tribracheis nicht selten in daktylischen Strophen die Spondeen oder Daktylen, – ⏑ oder ⏑ ⏑ ⏑, d. h. – > oder ⏑ ⏑ > statt – – oder – ⏑ ⏑“ (S. 24).

Eine solche arithmetische Formulirung hätte böse Consequenzen. Denn bezeichne ich nun, nach Anzahl der Tacte, *a* mit 4 und *b* ebenfalls mit 4, so ist die absurde Consequenz, dass nicht 4 = 4 ist; denn *a* ist grösser, als *b*.

Nun, bis zur arithmetischen Gleichung hat noch Niemand die Zahlenschemata ausgebeutet, ausser J. H. H. Schmidt*). Es ist auch meine Absicht zunächst nur, darzuthun, dass die schöne, neuerdings von demselben wieder so zuversichtlich aufgestellte Eurythmie der Zahlen nicht auf gleicher Zeitdauer der mit der gleichen Ziffer bezeichneten Glieder beruht. Vielmehr müssen wir uns zur Ziffer den allgemeinen Begriff „Tact" hinzudenken, ohne dessen Dauer, Form, Schwere zu berücksichtigen. Da eben unter dem Begriff „Tact" nichts Unwandelbares, nichts Einartiges zu verstehen ist, so erfordert die genaue, logisch und arithmetisch richtige Schematisirung einer Strophe, dass die einzelnen Ziffern durch Angabe der entsprechenden Tactformen zu bestimmten Grössen erhoben werden. Betrachten wir das oben angeführte Schema, welches Schmidt von der Strophe entworfen hat (S. 51), so sind wir beim ersten Anblick befriedigt durch die regelmässige Wiederkehr derselben Ziffer: 12 Vierer, 2 Dreier und 2 Fünfer sind symmetrisch angebracht. Aber hier ist nicht stets 4 = 4, und um dieser Absurdität auszuweichen, müssen wir die einzelnen Vierer so definiren:

I {*a* 4 daktylische Tacte, voll
{*b* 4 „ „ , katalektisch, mit Schlusspause
{*c* 4 anapästische „ , hyperkatalektisch**)
{*d* 4 daktylische „ , voll

---

*) Kunstformen I (Eur.) 4. „In der eigentlich rhythmischen Composition sind nun auch diese Grössenverhältnisse (mit Bezug auf die Ausdehnung der einzelnen Glieder) nach den strengsten mathematischen Principien geordnet". Was früher Rossbach und Westphal in dieser Richtung geleistet haben, war nicht so extrem, ist nun aber mit Recht und mit anerkennenswerther Offenheit zurückgenommen, namentlich in Beziehung auf die Daktylo-Epitriten: „Mochten aber diese Responsions-Schemata immerhin für das Auge sich befriedigend ausnehmen, so war doch bei ihrer Herstellung nur das Auge, aber nicht das, worauf es beim Rhythmus lediglich ankommt, das Gehör befragt." (Metrik II 615.)

**) Ich bediene mich dieser äusserlichen Bezeichnungsweise, weil sie unzweideutig ist. Die 6 ersten Kola *a*—*d* werden von Schmidt so notirt:

{e 4 iambisch-daktylische Tacte, voll
{f 4 daktylische „ , „
{g 4 „ „ , „
{h 4 „ „ , „
{i 4 „ „ , „
{k 4 „ „ , „
II l 4 iambisch-daktylische „ , „
|
p 4 iambische „ , „

Gleich sind also unter sich die Vierer $a = d = f = g = h = i = k$ und $e = l$; die übrigen sind verschieden. Die von Schmidt durch Striche bezeichnete Gleichmässigkeit der Glieder verschwindet bei dieser Definition mehrfach, da statt der blossen Vierer nun verschiedene Grössen eintreten; Schmidt setzt nämlich in Responsion:

I *a — c, b — d,* *e — g, f — h,* II *l — p.*
repetirt: *c — e, d — f,* *g — i, h — k.*

_ ◡◡ | _ ◡ ◡ | _ ◡ ◡ | _ ◡ ◡ || _ ◡ ◡ | _ _ | _ ◡ ◡ | _ ∧ || Kolon 1—2
◡ ◡ ⁞ _ ◡ ◡ | _ ◡ ◡ | _ _ | _ _ || _ _ | _ _ | _ ◡ ◡ | _ _ || „ 3—4
◡ ⁞ _ > | ⌴ | _ ◡ ◡ | _ ◡ ◡ || _ ◡ ◡ | _ _ | _ ◡ ◡ | _ _ || „ 5—6

Am Schlusse des zweiten Kolons setzt er also eine Pause, so dass die beiden anlautenden Kürzen des dritten Gliedes nicht in den vorhergehenden Tact eingerechnet werden, was sonst bei dem Auftact in continuirlicher Composition der Fall ist. Dadurch entsteht ein rhythmischer Fehler; denn das dritte Kolon wird zu gross, ohne dass seine übermässigen Zeiteinheiten irgendwo eine Ausgleichung fänden. Ebenso fehlerhaft ist die Grösse des fünften Gliedes, da der Auftact keinen Ersatz findet. Die Schmidt'schen Kola haben folgende Ausdehnung:

1. K. = 16 Zeiteinheiten
2. „ = 16 „ , die Pause eingerechnet.
3. „ = 18 „ , den Auftact „
4. „ = 16 „
5. „ = 16(—17) „ , irrational.
6. „ = 16 „

Das dritte Kolon verstösst gegen ein Grundgesetz der griechischen Rhythmik, wonach die grösste Tactverbindung in daktylischer Theilung nur 16 Zeiteinheiten enthält. Der Fehler wird durch Entfernung der Pause im zweiten Kolon gehoben:

2 _ ◡ ◡ | _ _ | _ ◡ ◡ | _͡◡◡ 14 + 2 Zeiteinheiten
3 ◡͡◡ | _ ◡ ◡ | _ ◡ ◡ | _ _ | _ _ || 16 „

Aehnlich fügt sich der Auftact des fünften Kolons in eine Satzpause.

Demnach hält er weder die Gleichheit der Zeitdauer, noch die Gleichheit der Tactform für erforderlich zur eurythmischen Responsion; er verlangt nur gleiche Ausdehnung (d. h. Tactzahl) der Kola, entsprechende Schlusspausen und „nächstdem ist die metrische Gestalt der Kola zu berücksichtigen“ (Eur. 116). Die Richtigkeit dieser Ansichten einmal vorausgesetzt, wäre Eurythmie hergestellt, wenn wir eine Strophe äusserlich nach gleicher Anzahl der Tacte in gegenseitig entsprechende Glieder getheilt haben. Alles Uebrige ist theils nicht entscheidend, wenn auch „zu berücksichtigen“, theils gleichgiltig.

Aus dem Gesagten erhellt, dass ein Schema in proportionirten Zahlenreihen über die innere Eurythmie der Strophenglieder keine Auskunft gibt, da die mit gleichen Zahlen bezeichneten Tacte unter sich ungleich sein können. Anderseits ist aber eine Composition eurythmisch, wenn auch ihre Tactzahl sich nicht in ein äusserlich gleichartiges Schema bringen lässt. Z. B. die Archilochische Epodenform:

Petti, nihil me sicut antea iuvat
scribere versiculos amore percussum gravi
(Horat. ep. 11).

– –́ ⏑ –́ – | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏓́
–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ | ⏑ –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́

D. h. nach Zahl der Tacte: 6, 3 + 4 oder 2 + 4, 3 + 4, wobei jedoch die zwei Vierer ungleich zugeschnitten sind. Nichtsdestoweniger ist das Ganze eurythmisch; denn dem selbständigen iambischen Trimeter stehen in gutem Verhältniss zwei kürzere Glieder gegenüber, deren Accente sich gegenseitig das Gleichgewicht halten.

So viel ersehen wir hieraus, dass ein Zahlenschema allein weder für, noch gegen die Eurythmie etwas beweist. Unter gleichen Zahlen können sich die verschiedenartigsten Glieder verbergen, wie man sich umgekehrt auch genöthigt sieht, zuweilen mit verschiedenen Zahlen Glieder von dynamischem Gleichgewichte zu bezeichnen. Wer nun daraus folgern will, dass man überhaupt die Bezeichnung durch Zahlen unterlassen soll, dem kann ich nicht ganz Unrecht geben. Jedenfalls würden dann weniger mechanische Kunststücke an den Chorgesängen ausgeführt. Aber anderseits ist die Bezeichnung der Glieder durch die Zahl der Tacte so einfach und bequem, wenn es gilt, die Aufeinanderfolge von geraden und ungeraden Reihen darzustellen,

dass schwerlich ein leichteres Darstellungsmittel gefunden wird. Und wenn man sich hütet, durch die abstracte Zahl allein Responsion oder Gleichheit beweisen zu wollen, so ist die Notirung durch Ziffern, zu welchen man die unbestimmte Grösse „Tact" ergänzt, sehr brauchbar.

So werden wir auch die eurythmischen Schemata der ersten Strophe aus der Parodos des Agamemnon sammt und sonders als nicht beweiskräftig und grossentheils als innerlich falsch beseitigen müssen. Wenn das Gesetz der Eurythmie an sich so vieldeutig ist, dass bereits viererlei Schemata ohne Verstoss gegen dasselbe aufgestellt werden konnten, dann ist es jedenfalls für die Kritik des Strophenbaues unzulänglich, und die Schemata selbst sind hierfür werthlos.

Ob wir überhaupt noch im Stande sind, den Strophenbau in seiner Ursprünglichkeit herzustellen, ist fraglich. Jedenfalls können wir ihn nicht aus uns selbst heraus, nach subjectivem Ermessen reproduciren. Das setzte eine Congenialität, verbunden mit einer technischen Musikkenntniss voraus, wie sie selbst der anmassendste Metriker unserer Zeit einem Aeschylus gegenüber sich nicht zutrauen wird. Ich halte alles subjective Umgestalten der Verszeilen für ein Verderb der metrischen Studien, und bin überzeugt, dass wir Philologen auch im vorliegenden Falle nur dann zu einer methodischen Verständigung gelangen, wenn wir von der Ueberlieferung ausgehen.

§ 3. Kritische Verwerthung der überlieferten Zeilen.

Ich will von der Parodos des Agamemnon nicht mit einem negativen Resultate scheiden, welches alle bisherigen Anordnungen der ersten Strophe in Frage stellt; sondern ich versuche noch eine Kritik der den byzantinischen Scholiasten und Robortelli vorliegenden Zeilen, welche der Originalüberlieferung ziemlich nahe stehen und mit der Mediceischen Handschrift vermuthlich übereinstimmen. Jedenfalls sind sie für die Geschichte des Aeschylus-Textes interessant genug, um eine eingehende Besprechung zu rechtfertigen.

Die bereits mitgetheilte Zerlegung in 19 Zeilen (S. 44 f.) kann keine originale sein. Denn sie enthält einige Fehler und Inconsequenzen, die in ihrer Entstehung auf einen Theoretiker zurückgehen müssen, welcher längere Perioden vor sich hatte

und diese in Glieder zu zerlegen bemüht war. Der Theoretiker beobachtete dabei die passende Regel, jedes Glied in eine besondere Zeile zu schreiben. Dadurch erhielt er folgende 19 Glieder, zu denen ich die begangenen Theilungsfehler gleich anmerke:

1	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑	
2	– ⏑ ⏑ – – – ⏑ ⏑ –	
3	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –	
4	– – – –	
5	– – – ⏑ ⏑ – –	
6	⏑ – ⏑ – –	anders zerlegt, als die identischen Zeilen 14—15.
7	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –	
8	– ⏑ ⏑ – –	
9	– – – ⏑ ⏑, – – – ⏑ ⏑	
10	– ⏑ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑	
11	– – – ⏑ ⏑ –	Falsch in 3 × 3 Tacte zerlegt: 11—12) Hexameter, getheilt nach der Hauptcäsur; 13) selbständige Zeile.
12	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑	
13	⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓ – *)	
14	⏑ – ⏑ – – ⏑ ⏑ –	vgl. 6—7
15	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –	
16	– – – ⏑ ⏑ – – **)	
17	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	
18	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –	
19	⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –	

Die Kola 1—5, 8—10, 16—19 sind an sich untadelig; sie halten sich alle in richtiger rhythmischer Grösse; 1, 9, 10 bilden volle daktylische Tetrapodien mit sechzehn Zeiteinheiten; 2 schliesst sich als katalektische Tetrapodie an; 3 und 18 sind äusserlich Paroemiaci, deren Auftact sich aber in die Katalexis der vorhergehenden Zeilen einfügt; 4 ist eine spondeische, 8 eine daktylisch-spondeische Dipodie; 5 und 16 sind volle, 17 eine katalektische daktylische Tripodie; 19 ist eine iambische Tetrapodie. Auch die Zeilen, an denen ich anderweitige Fehler bemerkt habe, verstossen nicht gegen die rhythmische Grösse und Form: 6 ist eine hyperkatalektische iambische Dipodie, der man die correcte Zahl von neun Zeiteinheiten zuweisen kann ⏑ – ⏑ ⊔ – (= Tripodie mit innerer Katalexis); 7 und 12 Paroemiaci in derselben Lage, wie 3 und 18; 11 ist katalektische daktylische Tripodie, 13 iambisch-anapästische Tripodie (sogenanntes erstes katalektisches Pherekrateion mit Ana-

---

*) Nach der falschen Lesart ἀργίας.

**) παμπρέπτοις.

krusis); 14 iambische Dipodie und katalektische daktylische Dipodie, verbunden durch Dehnung der zweiten Länge; 15 hyperkatalektische anapästische Dipodie, deren Auftact in die Katalexis von 14 einspringt, so dass nur eine daktylische Dipodie als rhythmische Grösse zu berechnen ist. Man sieht, dass der Theoretiker, von welchem die Theilung herrührt, mit der rhythmischen Länge und der metrischen Form des Gliederbaues bekannt war. Wenn er die ihm geläufigen Schemata auch nicht immer richtig angewendet hat, so muss man ihm doch eine weit bessere Kenntniss der Metrik zuschreiben, als sie Demetrius Triklinius besass. Denn dieser würde, wie seine unbestimmte und fehlerhafte Erklärung der Strophe beweist, keine so ordentliche Gliedertheilung zu Stande gebracht haben. Auch ist es nicht wahrscheinlich, dass überhaupt von Byzantinern ein solches Zerlegen der Strophe in 19 Glieder ausgegangen ist. Denn die byzantinischen Gelehrten stützten sich auf das Handbuch des Hephästion, aus welchem ein Gesetz über Form und Ausdehnung der Glieder schlecht zu lernen war. Hephästion führt die fertigen Verse auf und gibt deren Bestandtheile zwar hin und wieder, namentlich bei den Asynarteta, an, aber er lehrt nicht, wie man eine Periode oder Strophe in Glieder zerlegt. Die überlieferten 19 Kola weisen demnach auf eine vorbyzantinische, und zwar zunächst auf die römische Kaiserzeit hin. Es ist bekannt, dass noch der Vorgänger des Hephästion, Heliodor, sich selbständig mit der Gliedertheilung oder Kolometrie beschäftigte. Von Heliodor rückwärts lässt sich die Kolometrie bis in das dritte Jahrhundert v. Chr. hinauf datiren, da schon Aristophanes von Byzanz die Pindarischen Lieder in Kola zerlegte. Was wir von der Gliedertheilung, welche in den Jahrhunderten seit Aristophanes bis über das Zeitalter des Hephästion hinaus geübt wurde, wissen, passt zur Beschaffenheit der vorliegenden Kola vollständig. Wir können daher mit einiger Zuversicht dieselben auf alexandrinischen Ursprung zurückführen. Und zwar rühren sie von einem consequenten Theoretiker her, welcher auch die geläufigsten zweigliedrigen Verse in zwei Theile zerlegte. Er theilt nämlich die daktylischen Hexameter in daktylisches Penthemimeres und anapästisches Hephthemimeres (11—12. 17—18). Das that Heliodor wahrscheinlich nicht; denn er zählt schlechthin die ganzen Hexameter (στίχοι ἐπικοί schol. Aristoph. eq. 1. 1035 p. 415 Dü. vgl. Thiemann Heliod. p. 11. 13) und lässt ausdrück-

lich die zwei Glieder eines Hexameters (Nub. 456) vereinigt, wenn anders die betreffenden Scholien ihm angehören*). Die kolometrische Zweitheilung des Hexameters ist aber nicht vereinzelt; sie findet sich z. B. auch im Texte des Sophokles O. T. 159. 161. Tr. 1010 ff., und geht gewiss auf die bewusste Theorie unbekannter Alexandriner zurück, welche das praktisch durchführten, was Metriker, wie Heliodor, über die Kola lehrten. Wenn nämlich Heliodor von dem Hexameter Nub. 456 sagte: „*es ist hier ein daktylisches Hephthemimeres und ein anapästisches Penthemimeres verbunden; denn die zwei Glieder bilden einen epischen Vers*“, so lag für denjenigen, welcher eine Handschrift mit consequenter Gliedertheilung herstellte, nichts näher, als zwei Theile zu bilden:

βουλομένους ἀνακοινοῦσθαί δακτ. ἑφθ.
τε καὶ ἐς λόγον ἐλθεῖν ἀναπ. πενθ.

Auf derselben Maxime beruhen die oben erwähnten Zeilen 17—18, die wir also vor der Thätigkeit jener gliederzerschneidenden Metriker als einen epischen Vers in den Handschriften verbunden zu denken haben:

βοσκόμενοι λαγίναν | ἐρικύματα φέρματι γένναν.

Ebenso sind die beiden Zeilen 11—12 zunächst auf eine zurückzuführen:

οἰωνῶν βασιλεὺς | βασιλεῦσι νεῶν ὁ κελαινός

---

*) Im Einzelnen lässt sich das natürlich nicht verbürgen, wenn auch unzweifelhaft eine ansehnliche Zahl von Fragmenten in die Aristophanesscholien aus der Heliodoreischen Kolometrie aufgenommen ist. Hier tritt noch eine arge Entstellung des Textes im codex Venetus hinzu (Nub. 456 p. 433 Dü.): συνῆπται δὲ καὶ τὸ ἑξῆς ἀναπαιστικὸν ἑφθημιμερές· καὶ γὰρ τὸ β ἔπος, τὸ καὶ δακτυλικὸν πενθημιμερές. Dindorf wollte statt τὸ β schreiben τὸ δ, denn die Stelle bezieht sich auf den Vers 470

βουλομένους ἀνακοινοῦσθαί τε καὶ ἐς λόγον ἐλθεῖν,

in welchem ein daktylisches Hephthemimeres mit einem anapästischen Penthemimeres verbunden ist. Der Metriker fand in seiner Handschrift einen vollständigen Hexameter, den er in seine zwei Theile zerlegte. Thiemann hat demgemäss das Scholion so umgestaltet: συνῆπται δὲ καὶ τὸ ἑξῆς δάκτυλος ἑφθημιμερὴς καὶ ἀνάπαιστος πενθημιμερής, καὶ γὰρ τὰ δύο ἔπος. Das β ist nämlich so richtig von O. Hense auf die zwei vorliegenden Glieder bezogen worden. Ueber die Bedeutung von συνῆπται vgl. Dindorf in den Schol. Ar. p. 433 Dü. und Thiemann Hel. p. 115.

Aber der Hexameter will sich nicht mit der folgenden Zeile 13 vertragen. Diese fängt mit einer Kürze an, welche als Anlaut eines neuen Gliedes nur nach einer Pause möglich wäre; aber eine Pause ist zwischen den Worten ὁ κελαινὸς ὅ τ' nicht denkbar. Also kann die Kürze nicht Anlaut eines neuen Gliedes sein; wir müssen sie dem vorhergehenden Gliede anfügen, und damit ist die Form des epischen Hexameters zerstört. Es erscheint nun ein akatalektischer daktylischer Hexameter, dem ein sogenanntes erstes Pherekrateion:

ἐξόπιν ἀργίας – ⏑ ⏑ – ⏑̣ –

folgt. Aber auch dieses Glied ist unhaltbar, weil das Adjectivum ἀργίας nicht griechisch ist. Da man jedoch über die erforderliche Bedeutung nicht zweifelhaft war, so tastete man den alten, auch im codex Mediceus befindlichen Fehler nicht an*), bis erst Heindorf und Blomfield auf die falsche Bildung aufmerksam machten. Ob zwar der Theoretiker, welcher die Glieder theilte, schon ebenso las, ist nicht zu entscheiden: dagegen spricht vielleicht das parallele Wort Τροίας in der Antistrophe, dafür die Form der Zeile; denn diese bildete mit der richtigen Lesart ἀργᾶς einen adonischen Vers, von dem der Metriker ohne Noth nicht wohl abging. Auch ist es unglaublich, dass selbst einem Metriker der späteren Kaiserzeit die Gleichheit der Daktylen und Spondeen in den Worten οἰωνῶν — ἀργᾶς verborgen geblieben sei, wenn der Text unverderbt war. Vielmehr ist es wahrscheinlich, dass die Verderbniss im letzten Daktylus den Metriker veranlasste, ein iambisch-anapästisches Schlussglied zu suchen und nach dem scheinbaren daktylischen Hexameter mit dem Worte κελαινός abzubrechen. In derselben Weise wurde dann auch die Gegenstrophe behandelt:

{οἷον μήτις ἄτα sic
{θεόθεν κνεφάσῃ προτυπὲν στό-
μιον μέγα Τροίας.

Der prosodische Fehler in ἄτα, welchen schon der alte Scholiast hat, weist darauf hin, dass die Zergliederung der Gegenstrophe mehr nach Zahl als nach Beschaffenheit der Silben vor sich ging. Und so mag sich der Theoretiker am Schlusse auch mit einem dreisilbigen Τροίας abgefunden haben, eingedenk der

*) Er ist vermuthlich durch Versetzen eines Buchstabens entstanden: ΑΡΓΑΙΣ in ἀργιας statt ἀργᾳς umgeschrieben.

wahrscheinlich von Heliodor herrührenden Massregel: *ἀλλὰ ταῦτα μὲν ἐατέον, ὡς δὲ ἔχει, ἐξηγητέον* (schol. in pacem 939). Indessen hätte die Wortbrechung am Schlusse des Hexameters den Irrthum darlegen und zur Vereinigung der beiden letzten Glieder führen sollen.

Nachdem wir so dem Metriker auf seinem Irrwege gefolgt sind, wird es leicht, zu seinem Ausgangspuncte zurückzukehren. Er hatte offenbar zwischen den Worten *οἰωνῶν — ἀργίας* keine Trennung vorgefunden und trennte daher auf eigene Faust. Somit lag ihm, abgesehen von der falschen Lesart, ein solcher Octameter vor, wie ihn Hermann und Dindorf wieder gebildet haben; derselbe besteht aus zwei gleichen Gliedern und wäre daher so zu theilen gewesen:

στρ. { *οἰωνῶν βασιλεὺς βασιλεῦσι νε-*
ῶν ὁ κελαινὸς ὅ τ' ἐξόπιν ἀργᾶς.

ἀντ. { *οἷον μή τις ἄγα θεόθεν κνέφα-*
σῃ προτυπὲν στόμιον μέγα Τροίας.

Auffallend ist, dass die beiden iambischen Dipodien in den Zeilen 6 und 14 so verschieden mit dem Folgenden verbunden sind. Zwar sind die rhythmischen Sätze beiderseits nicht gleich gross; denn auf die erste Dipodie folgen 6 Daktylen (Zeile 6—8), auf die zweite dagegen 7 Daktylen (Zeile 14—16). Aber es liessen sich wenigstens z w e i gleiche Glieder bilden. Ich vermuthe, dass dies auch geschehen wäre, wenn nicht die syntaktische Verbindung von *ἴκταρ μελάθρων* zu dem zwölfzeitigen, an sich richtigen Kolon ⏑ – ⏑ –, – ⏑ ⏑ – (14) geführt hätte, während anderseits ein gleiches Kolon *ὅπως ἀχαιῶν δίθρονον* (6) Adjectiv und zugehöriges Substantiv aus einander gerissen hätte. Desshalb begnügte sich hier die Kolometrie mit einem iambischen Penthemimeres *ὅπως ἀχαιῶν*. Da nun aber die Gesammtzahl der Silben und Zeiteinheiten in den Zeilen 6 + 7 und 14 + 15 gleich ist, so scheint es, dass die Kolometrie beidemale diese Zeilen ohne Unterbrechung als e i n Ganzes vorfand:

6—7 *ὅπως ἀχαιῶν | δίθρονον κράτος Ἑλλάδος ἥβαν*
14—15 *φανέντες ἴκταρ μελάθρων | χερὸς ἐκ δορυπάλτου*
⏑ – ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –;

denn sonst würde wohl die Trennung nach *ἥβαν* und *δορυπάλτου* nicht, trotz der verschiedenen inneren Zerlegung, übereinstimmen, zumal da mit der Zeile 15 eine gleichmässige anapästische Theilung begonnen werden konnte:

15 χερὸς ἐκ δορυπάλτου παμπρέπτοις
16 ἐνέδραισιν βοσκόμενοι λαγίναν
17 ἐρικύματα φέρματι γένναν.

Auf solche Anapäste hatte es sogar der byzantinische Scholiast abgesehen: εἰσὶ τὰ πλείω ἀναπαιστικὰ δίμετρα (oben S. 44). Ich halte demnach die überlieferten Zeilenschlüsse 7 und 15 nicht für eigenmächtige Erfindung eines Theoretikers; sie waren vermuthlich in dem Exemplar, auf welches die erhaltene Kolometrie zurückgeht, vorgezeichnet. Ist das richtig, so hat die Form der Zeilen 6 und 14 keinen grösseren Werth, als den einer kolometrischen Conjectur. In der That haben wir eine Reihe vor uns, die aus iambischer Dipodie und daktylischer Tetrapodie besteht; und, wenn die Wortbrechung nicht erforderlich gewesen wäre, so hätten wir wohl die Zeilen so gegliedert vorgefunden:

6 ὅπως ἀχαι-
7 ῶν δίθρονον κράτος Ἑλλάδος ἥβαν
14 φανέντες ἴ-
15 κταρ μελάθρων χερὸς ἐκ δορυπάλτου.

Die daktylische Dipodie 8 dient als Zwischentact, wie so häufig, zwischen den Tetrapodien, und die Tripodie 16 bildet den Uebergang zu dem aus zwei Tripodien bestehenden Hexameter 17—18.

Somit hätten wir aus der anscheinend ordnungslosen Ueberlieferung eine stattliche Reihe wohl rhythmisirter Sätze entwickelt. Es ist leicht zu ersehen, wie hieraus Aristophanes einige Kola für seine Parodie entlehnen konnte: er verwendet zuerst 1½ Kolon (Zeile 1—2 ἀνδρῶν | ran. 1276), dann die aus Zeile 6—7 zusammengesetzte Reihe (ib. 1285); dagegen weicht er vom Anfange des Gliedes 9 ab, weil ihm das Verbum hinderlich war, und weil er durch Herbeiziehen der Anfangsworte aus Zeile 10 einen komischen Effect erzielte (ib. 1289).

Wie die 19 Glieder sich zu Perioden fügten, ist meines Erachtens nicht zweifelhaft. Das zweimalige Anheben der iambischen Dipodie schneidet scharf in den rhythmischen Satzbau ein; zugleich lehrt die syntaktische Interpunction nicht minder, als die abschliessende Form der 5. Zeile, dass vor dem ersten Eintreten der Iamben (6) eine Periode endige. Kurz, Weil hat bereits die Periodisirung ziemlich richtig angedeutet, wenn er auch in der Kolometrie willkürlich verfuhr. Die Strophe wäre demnach zu schreiben:

I *κύριός εἰμι θροεῖν ὅδιον κράτος*
αἴσιον ἀνδρῶν ἐντελέων·
ἔτι γὰρ θεόθεν καταπνείει
πειθὼ μολπᾶν
ἀλκᾷ σύμφυτος αἰών·
II *ὅπως Ἀχαι-*
ῶν δίθρονον κράτος, Ἑλλάδος ἥβας
ξύμφρονε ταγῶ,
πέμπει σὺν δορὶ καὶ χερὶ πράκτωρ
*θούριος ὄρνις Τευκρίδ' ἐπ' αἶαν**),
III *οἰωνῶν βασιλεὺς βασιλεῦσι νε-*
ῶν, ὁ κελαινὸς, ὅ τ' ἐξόπιν ἀργᾶς
IV *φανέντες ἴ-*
κταρ μελάθρων χερὸς ἐκ δορυπάλτου
παμπρέπτοις ἐν ἕδραισιν,
βοσκόμενοι λαγίναν
ἐρικυμάδα φέρματι γένναν
βλαβέντα λοισθίων δρόμων.
ἐφ.] *αἴλινον αἴλινον εἰπὲ, τὸ δ' εὖ νικάτω.*

<table>
<tr><th></th><th></th><th>Zeiteinheiten</th><th>Verhältniss der Tacte</th></tr>
<tr><td>I 1</td><td>| –́ ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ |</td><td>16</td><td>2 + 2</td></tr>
<tr><td>2</td><td>–́ ⏑ ⏑ | – – | – ⏑ ⏑ | – ⏜</td><td>16</td><td>2 + 2</td></tr>
<tr><td>⏜ 3 ⏑ ⏑</td><td>| –́ ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | ⊔ | ⊔ |</td><td>16</td><td>2 + 2</td></tr>
<tr><td>4</td><td>⊔́ | ⊔ | ⊔ | ⊔ |</td><td>16</td><td>2 + 2</td></tr>
<tr><td>5</td><td>–́ – | – ⏑ ⏑ | ⊔ | – Λ̄ |</td><td>16</td><td>2 + 2</td></tr>
<tr><td>II 1 ⏑</td><td>| –́ ⏑ | –**)</td><td>6</td><td>1 + 1</td></tr>
<tr><td>2</td><td>| –́ ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – – |</td><td>16</td><td>2 + 2</td></tr>
<tr><td>3</td><td>–́ ⏑ ⏑ | – – |</td><td>8</td><td>1 + 1</td></tr>
<tr><td>4</td><td>–́ – | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – – |</td><td>16</td><td>2 + 2</td></tr>
<tr><td>5</td><td>–́ ⏑ ⏑ | – – | – ⏑ ⏑ | – ⏑ |</td><td>16</td><td>2 + 2</td></tr>
<tr><td>III 1</td><td>–́ – | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ |</td><td>16</td><td>2 + 2</td></tr>
<tr><td>2</td><td>–́ ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – – |</td><td>16</td><td>2 + 2</td></tr>
<tr><td>IV 1 ⏑</td><td>| –́ ⏑ | –</td><td>6</td><td>1 + 1</td></tr>
<tr><td>2</td><td>| –́ ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – – |</td><td>16</td><td>2 + 2</td></tr>
<tr><td>3</td><td>–́ – | – ⏑ ⏑ | – – |</td><td>12</td><td>2 + 1</td></tr>
<tr><td>4</td><td>–́ ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏜</td><td>12</td><td>2 + 1</td></tr>
<tr><td>⏜ 5 ⏑ ⏑</td><td>| –́ ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – – |</td><td>12</td><td>2 + 1</td></tr>
<tr><td>6 ⏑</td><td>| –́ ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | –</td><td>12</td><td>2 + 2</td></tr>
<tr><td>ἐφ.] (7)</td><td>| –́ ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | –́ – | – – |</td><td>20</td><td>3 + 2</td></tr>
</table>

*) Hier ist der Periodenschluss durch die indifferente Kürze angezeigt; ebenso in der Gegenstrophe: *Μοῖρα λαπάξει πρὸς τὸ βίαιον·*

**) Wer an der zweizeitigen Länge aus Rücksicht auf moderne

Wenn wir die Anzahl der Tacte neben einander stellen, so ergibt sich eine Reihenfolge von Ziffern, die ebenso viel und eben so wenig beweist, wie die übrigen eurythmischen Schemata, jedenfalls aber eine augenfällige Symmetrie hat:

I 4 4 4 4 4
II 2 4 2 4 4
III 4 4
IV 2 4 3 3 3 4
ἐφ. 3 + 2 (päonisches Verhältniss)

Es versteht sich nun von selbst, dass ein consequenter Metriker entweder an diesen 19 Gliederzeilen festzuhalten oder jede der vier Perioden ohne Zeilenbrechung zu schreiben hätte. So consequent waren auch nicht nur die Gliedmesser der Kaiserzeit, sondern noch Canter. Erst als die neueren Philologen nach abgeschlossenen Versformen suchten, wurden mehrere Glieder und Gliedertheile unter sich vereinigt, und es entstanden die Pentameter, Hexameter, Octameter der Hermann'schen und Dindorf'schen Ausgabe. Auch diese Theilungsart ist nicht ganz unbegründet; denn sie beruht auf der rhythmischen Nothwendigkeit, dass die einzelnen Sätze der Perioden unter sich wieder in Vorder-, Nach- und Mittelsätze gegliedert sind. Die von Böckh, Hermann, Dindorf aus der Gliedermenge herausgeschälten längeren Verse bestehen aus solchen Gliedern, deren Zusammengehörigkeit als Vorder-, Nach- oder Mittelsätze durch äussere Kennzeichen bemerkbar war. Wenn man solche Verse in eine Zeile schreibt, so erleichtert man gewiss in einigen Fällen das Lesen. Es bleiben aber immer manche Glieder übrig, deren Zusammengehörigkeit nicht äusserlich zu erkennen ist, auch gibt es Einzelglieder, die als Bindesätze zwischen grösseren Reihen dienen: und wenn man diese unverändert unter den zusammengesetzten Versen stehen lässt, so ergibt sich jene Mischung von langen und kurzen Schriftzeilen, welche in den Ausgaben Böckhs, Hermanns, Dindorfs und ihrer Nachfolger so auffällig hervortritt. Eine solche Anordnung würde nicht stören, wenn noch der Zusammenhang der einzelnen Glieder und längeren Verse in den ganzen Perioden irgendwie angegeben wäre. Ich will auf Grund des

---

Rhythmik Anstoss nimmt, der möge sich dies und das folgende Glied in solcher Gestalt denken:

[musical notation]

oben aufgestellten Gliederschema's den Bau der Perioden einmal darzustellen versuchen:

I **Fünfgliedrige Periode**, aus drei Sätzen gebildet:

a zusammengesetzter Satz: viertactiger Vordersatz (1); viertactiger Nachsatz (2);
b einfacher Satz: viertactiger Mittelsatz (3);
c zusammengesetzter Satz: viertactiger Vordersatz (4); viertactiger Nachsatz (5).

a 1 –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ 2 –́ ⏑ ⏑ – – – ⏑ ⏑ –
b 3 ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏝ ⏝
c 4 ⏝́ ⏝ ⏝ ⏝ 5 –́ – – ⏑ ⏑ ⏝ –

II **Fünfgliedrige Periode**, aus zwei Sätzen gebildet:

d zusammengesetzter Satz: zweitactiger Vordersatz (1); viertactiger Nachsatz (2); zweitactiger Bindesatz, welcher einerseits dem kurzen Vordersatz gegenüber das eurythmische Gleichgewicht hält, anderseits die daktylischen Sätze belebt (3).
e zusammengesetzter Satz: viertactiger Vordersatz (4); viertactiger Nachsatz (5);

d 1 ⏑ –́ ⏑ – 2 –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
3 –́ ⏑ ⏑ – –
e 4 –́ – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – 5 –́ ⏑ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – –

III **Zweigliedrige Periode** *f* = *e*

f 6 –́ – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ 7 –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –

IV **Siebengliedrige Periode**, aus drei Sätzen und dem lose angeknüpften Refrain gebildet:

g zusammengesetzter Satz mit Erweiterung am Schluss: zweitactiger Vordersatz (1); viertactiger Nachsatz (2); Erweiterung durch ein dreitactiges Glied, welches dem kurzen Vordersatze entgegen steht und zu den folgenden Tripodien überführt (3).
h zusammengesetzter Satz: dreitactiger Vordersatz (4); dreitactiger Nachsatz (5);
i einfacher Satz: viertactiger Mittelsatz (6), welcher zum
k **Refrain**, einem fünftactigen einfachen Schlusssatze leitet.

IV	*g*	1 ⏑ ⊥ ⏑ – 2 ⊥ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
		3 ⊥ – – ⏑ ⏑ – – .
	h	4 ⊥ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – 5 ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
	i	6 ⏑ ⊥ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
V	*k*	7 ⊥ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⊥ – – –

Lassen wir nun die von Böckh, Hermann und Dindorf gesuchte Vereinigung zusammengehöriger Sätze in ihrer richtigen Ausdehnung gelten, so müssen wir die Strophe so schreiben:

I *a* *κύριός εἰμι θροεῖν ὅδιον κράτος αἴσιον ἀνδρῶν ἐντελέων·*
b *ἔτι γὰρ θεόθεν καταπνείει*
c *πειθὼ μολπᾶν ἀλκᾷ σύμφυτος αἰών·*
II *d* *ὅπως Ἀχαιῶν δίθρονον κράτος, Ἑλλάδος ἥβας*
ξύμφρονε ταγὼ,
e *πέμπει σὺν δορὶ καὶ χερὶ πράκτωρ θούριος ὄρνις Τευκρίδ' ἐπ' αἶαν*
III *f* *οἰωνῶν βασιλεὺς βασιλεῦσι νεῶν, ὁ κελαινὸς, ὅ τ' ἐξόπιν ἀργᾶς*
IV *g* *φανέντες ἴκταρ μελάθρων χερὸς ἐκ δορυπάλτου*
παμπρέπτοις ἐν ἕδραισιν,
h *βοσκόμενοι λαγίναν ἐρικυμάδα φέρματι γένναν*
i *βλαβέντα λοισθίων δρόμων.*
V *k* *αἴλινον αἴλινον εἰπὲ, τὸ δ' εὖ νικάτω.*

Die Tactzahlen gruppiren sich so in noch anschaulicherer Symmetrie und dürften hinter keinem der früher aufgestellten Schemata zurückstehen:

I	*a*	4		4	II	*d*	2	4	2	IV	*g*	2	4	3
	b		4			*e*	4		4		*h*	3		3
	c	4		4	III	*f*	4		4		*i*		4	
										V	*k*	3		2

Für symmetrische Drucklegung machen aber die Satzverbindungen, wenn sie stets eine Zeile bilden sollen, grosse Schwierigkeit. Und aus diesem äusseren Grunde sollte man bei den Gliederzeilen bleiben, die ohnehin viel übersichtlicher sind. Etwas pedantisch wäre es freilich, auch die bekanntesten Hexameter und Tetrameter in zwei Zeilen zu zerlegen; wer solche Versformen beibehält, dem wird man die kleine, wohlbegründete Inconsequenz gewiss verzeihen.

II. Theorie der Eurythmie.

§ 1. Begriff der Eurythmie.

Wenn sich das Gesetz der Eurythmie in der praktischen Verwendung so vieldeutig erwiesen hat, dass es zu einer methodischen und zuverlässigen Satzbildung nicht ausreicht, so ist sein theoretischer Werth dadurch noch nicht in Frage gestellt. Es hat sich nur ergeben, dass dieses Gesetz nicht immer in mechanische Zahlenschemata zu fassen ist. Worin besteht nun aber das rhythmische Ebenmass, und wie ist es zu erkennen?

Im Liede und Tanz machen sich Jedem, auch dem Unmusikalischen, gewisse Wende- und Endpuncte fühlbar. Bei den Wendepuncten läuft ein Abschnitt der Melodie und des Rhythmus aus, ohne jedoch das Gehör zu befriedigen, vielmehr weist der Tonfall auf etwas Folgendes hin. Dagegen treten auch Endpuncte ein, bei denen Melodie und Rhythmus ganz befriedigend mit abschliessendem Tonfall auslaufen. Die Endpuncte sind oft zugleich Ruhepuncte. Man gibt sich von den Wende- und Endpuncten meist keine Rechenschaft, weil sie selbstverständlich sind und auf die natürlichste Art den Weg anzeigen, den die Melodie mit dem Rhythmus einschlägt. Bei den End- oder Ruhepuncten schliesst eine aus kleineren Abschnitten zusammengesetzte Periode des Tonstückes, bei den Wendepuncten laufen jene kleineren Abschnitte selbst aus, welche für sich die einzelnen Glieder der Periode bilden. Die Glieder der Periode stehen zu dieser im Verhältnisse des Theils zum Ganzen, sie haben aber unter sich noch das engere Verhältniss von Vorder-, Mittel- und Nachsätzen, je nach der Stellung, welche sie in der Periode einnehmen.

Das Gesetz der Eurythmie verlangt, dass die Musikstücke ein gutes Ebenmass in ihren Theilen haben. Dazu ist nur erforderlich, dass die Theile zu einander passen, dass nicht einer zu lang, der andere zu kurz, dieser zu schwer, jener zu leicht sei. Wie die Griechen eine Statue eurythmisch nannten, wenn der Kopf zum Rumpfe, die Schultern zu den Armen und die übrigen Glieder alle gut zu einander passten, so galt ihnen auch ein Lied als wohlrhythmisch, wenn seine einzelnen Theile sich nach Grösse, Form und Tongewicht gut an einander fügten. Wie aber in der Statue die verschiedenen Glieder ihren eigen-

thümlichen Bau haben, so haben auch im Liede die einzelnen Theile ihre Individualität, welche sich durch eigenartige Fügung der Tacte ausprägen kann.

Die Eurythmie der griechischen Gesänge besteht also auch nur darin, dass die Perioden und deren Glieder nach Grösse, Form und Tongewicht passend zusammengesetzt sind: die Perioden selbst und ihre Glieder sind aber zugleich so individuell, dass sie nicht alle denselben inneren Bau erfordern, sondern im Einzelnen ihre eigene Construction haben können. Das ist ein sehr weit gefasstes Gesetz. Aber nur in dieser Weite gefasst, ist es richtig. Denn die Ausführung im Einzelnen lässt eine solche Mannichfaltigkeit zu, dass hierfür bestimmte Regeln ebenso wenig aufzustellen sind, als man einem Bildhauer die individuellen Züge seiner Statuen vorzuschreiben vermag. Wir können aber aus dem fertigen Werke auf die technische Ausführung der künstlerischen Intention rückschliessen.

Es versteht sich von selbst, dass wir mit einem so allgemeinen und unbestimmt gefassten Gesetze, wie das der Eurythmie ist, den Perioden- und Gliederbau der griechischen Gesänge nicht herstellen könnten, wenn wir keine andern Hilfsmittel hätten. Es stehen uns aber drei brauchbare Hilfsmittel zu Gebote, welche in ihrer Vereinigung meist zur richtigen, oder sonst doch zu einer wahrscheinlich richtigen Herstellung der Perioden und Glieder führen. Das sind: erstens die Lehre der griechischen Rhythmiker von der Grösse des einzelnen Gliedes; zweitens die aus den gleich-rhythmischen Perioden und aus den kleinen lyrischen Strophen, deren Gliederung unzweifelhaft ist, abstrahirten Formen des wohlrhythmischen Periodenbaues; drittens die directe Ueberlieferung der Versformen in den Handschriften und bei den alten Metrikern. Diese drei Hilfsmittel sind natürlich von sehr verschiedenem Werthe. Das erste lehrt uns die Grundsätze der Gliederbildung, die in der Ausführung wieder grosse Mannichfaltigkeit zulassen (vgl. S. 7. 10 ff.). Das zweite liefert nur die einfachsten Formen der Periodenbildung. Das dritte ist seiner Beschaffenheit nach vielen Missverständnissen ausgesetzt, da die handschriftlichen Zeilen oft verderbt sind, und da die Metriker sich zu sehr begnügten, die ihnen vorliegenden Zeilen nur nach Zahl und Quantität der Silben zu beschreiben, ohne auf den rhythmischen Zusammenhang zu achten. Eine sorgfältige Anwendung aller Lehren, die aus den drei Hilfsquellen

fliessen, zeigt uns jedoch im Einzelnen mit Sicherheit, wo und wie die originale Composition hergestellt werden kann, aber auch, wo die Tradition unzureichend und der rhythmische Bau ganz zerstört ist.

§ 2. Die eurythmische Composition.

Von den drei Hilfsmitteln kommt für die theoretische Behandlung der Eurythmie nur das zweite in Betracht. Es gilt also, aus solchen Perioden und Strophen, deren Gliederung mit vollkommener Sicherheit bekannt ist, die technische Herstellung einer eurythmischen Composition zu erschliessen.

Die einfachste Composition entsteht natürlich, wenn gleich grosse Glieder in gleichem Rhythmus verbunden werden. So ist auch die älteste griechische Periode aus zwei gleich grossen Gliedern im daktylischen Rhythmus gebildet: der epische Hexameter hat einen tripodischen Vorder- und einen tripodischen Nachsatz. Die Gleichheit der Glieder wird nicht gestört, wenn entsprechende Tacttheile nicht durch Silben ausgedrückt, sondern durch Dehnung oder Pause ersetzt sind. Dies ist der Fall im elegischen Distichon, dessen Pentameter aus zwei katalektischen Tripodien besteht:

```
1     2     3      | 1     2     3
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⌴      | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ∧̄
1     2     3        1     2     3
```

In einer solchen Composition ist die Eurythmie der Glieder selbstverständlich; ja die beiden Verse bedürfen, da sie gleichmässig sind, gar nicht das allgemeinere Prädicat „ebenmässig", „eurythmisch". Wenn die Alten dennoch einen Hexameter eurythmisch genannt haben, so bezieht sich das nicht auf den Gliederbau, sondern auf die Worteinschnitte, die mit den Tact- und Gliedschlüssen nicht zusammenfallen dürfen, wenn der Rhythmus mannichfaltige metrische Formen hervorbringen soll. *Τὰ γὰρ εὔρυθμα τῶν ἐπῶν οὐ συναπαρτιζομένας ἔχει τὰς βάσεις τοῖς μέρεσι τοῦ ὅλου, ὡς τὸ „Ὕβριος εἵνεκα τῆσδε"* (Il. *Α* 214)· *ἄρρυθμον γὰρ τοῦτο* (Schol. A in Heph. VII 1 p. 161, 21 W). *Ὑπόῤῥυθμον* wird derselbe Vers im Scholion *B* genannt (p. 167, 16).

Ebenso selbstverständlich ist die Eurythmie in den trochäischen, iambischen und anapästischen Tetrametern; denn diese

bestehen aus je zwei gleichrhythmischen Tetrapodien. Ihre Composition lässt sich also durch die Zahlen 4 + 4 vergegenwärtigen. Nicht hierher gehört der iambische Trimeter; denn er bildet eine eingliedrige Periode, die erst mit andern Perioden als selbständige Hexapodie in eurythmische Verbindung tritt. Nur in jener allgemeinsten Bedeutung, wie der Hexameter, kann auch der Trimeter als eurythmisch bezeichnet werden, wenn die Cäsuren gut gesetzt sind.

Aus den erwähnten Compositionen ergibt sich, dass die ältesten und einfachsten Perioden der Griechen gerade waren, das heisst, aus einer geraden Zahl von Gliedern bestanden. Die Form der Glieder an sich ist hierin ohne Einfluss: der Hexameter hat 2 ungerade, der Tetrameter 2 gerade, das Distichon 4 ungerade Glieder. Wenn wir nach Art der modernen Musiker auch den zusammengesetzten Tact, welcher mit dem griechischen Gliede identisch ist, durch **1** bezeichneten, so würden wir die genannten Perioden durch die Ziffern **2** und **4** *) darzustellen haben:

	Hexameter = **2**	Distichon = **4**		Tetrameter = **2**
Tacttheile	des **1**. Gliedes: 3	 3	I. Periode	 4
	„ **2**. „ 3	 3		 4
		des **3**. Gliedes: 3	II. Periode	
		„ **4**. „ 3		

Da jedoch die Ziffern 1—6 von den philologischen Metrikern bereits ausschliesslich für die einfachen Tacte in Anspruch genommen sind, und da die zusammengesetzten Tacte oder Kola von ihnen in der Praxis nicht als Einheit behandelt werden, so müssen wir die Bezeichnung des zusammengesetzten Tactes durch **1** vermeiden, um den Zahlenschemata nicht noch grössere Vieldeutigkeit zu geben, als sie ohnehin schon haben.

*) **2** d. h. 2 daktylische Tripodien oder 2 $\frac{3}{2}$-Tacte für den Hexameter; **4** d. h. 4 daktylische Tripodien oder 4 $\frac{3}{2}$-Tacte für das Distichon; **2** d. h. 2 iambische, trochäische Dimeter oder 2 $\frac{12}{8}$-Tacte für den entsprechenden Tetrameter (vgl. Anh. § 2).

Der zweitheilige Periodenbau ist wegen seiner Einfachheit der verbreitetste. Je zwei Glieder schliessen sich als Vorder- und Nachsatz aneinander an; nach dem ersten Gliede tritt ein Wendepunct, nach dem zweiten ein Ruhepunct ein. Diese Zusammensetzung lässt sich wiederholen, sowohl parataktisch, als syntaktisch: parataktisch, wenn jede zweigliedrige Periode für sich dasteht, wie die Hexameter im Epos; syntaktisch, wenn zwei, drei oder mehr Perioden durch das Band einer gemeinsamen Melodie verknüpft sind, wie dies bei der strophischen Vereinigung von Hexametern, im elegischen Distichon und sonst häufig der Fall ist. Die Zusammengehörigkeit mehrerer syntaktischer Perioden wird eben nur in der Melodie ausgedrückt; denn der Rhythmus hat einen befriedigenden Ruhepunct am Ende je einer Periode erreicht. Dass auf die erste noch eine zweite, dritte, vierte Periode folgt, ist keine rhythmische Nothwendigkeit, sondern ist in dem musikalischen Gedankengange der Melodie begründet.

Wie aber eine sprachliche Periode aus mehreren ganzen Sätzen, von denen jeder wiederum seinen eigenen Vorder- und Nachsatz hat, zusammengesetzt werden kann, so werden auch rhythmische Perioden aus zweimal zwei Gliedern gebildet, von denen das erste zum zweiten und das dritte zum vierten im Verhältnisse des Vorder- zum Nachsatze steht. So ergeben sich viergliedrige Perioden. Und diese sind wiederum der Erweiterung durch je zwei Glieder zu sechs- und mehrgliedrigen Perioden fähig. Es unterliegt aber keinem Zweifel, dass der Rhythmus auch hier nicht das verbindende Element so grosser Perioden ist, sondern dass der melodische Gedanke die Doppelglieder zusammen hält, indem er die Continuität zwischen dem zweiten und dritten, vierten und fünften Gliede u. s. w. erst herstellt.

Aehnlich verhält es sich im ungeraden Periodenbau. Die griechischen Dichter verbinden nämlich nicht nur 2 + 2, 2 + 2, 2 + 2 + 2 u. s. f., sondern auch 3 + 3 Glieder. Die Grundform für letztere Compositionsweise liegt in der einfachen dreitheiligen Periode, die man sich an der ersten Archilochischen Epodenform vergegenwärtigen kann.

a – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑ | *b* – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓
c – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⋀̄ |

Das erste Glied ist mit *a*, das zweite mit *b*, das dritte mit *c* bezeichnet. $a + b$ macht einen Hexameter, also eine rhythmisch befriedigende Periode aus; dass noch ein drittes Glied *c* hinzutritt, wird vom Rhythmus in keiner Weise gefordert oder angedeutet. Demnach war es eine im Bau der Melodie oder auf freier Formerweiterung beruhende Erfindung des Archilochos, wenn er ein drittes Glied, in der rhythmischen Form des ersten, dem Hexameter hinzufügte. *b* ist nun nicht mehr abschliessender Nachsatz, sondern *c*. Diese dreigliedrige Verbindung wiederholt, erzeugt das oben erwähnte Schema 3 + 3 u. s. f. = *abc* + *abc* u. s. f.

Es ergibt sich aus den einfachen Grundformen der Periode, dass der Rhythmus bei gleicher Grösse gleichrhythmischer Glieder höchstens auf die Zusammengehörigkeit eines vorderen Gliedes und eines nächstfolgenden, als eines Vorder- und Nachsatzes, hinweist. Da nämlich das aus 2 bis 4 Tacten bestehende Glied einen schweren Accent hat, ein Accent aber ohne Gegengewicht unfassbar ist, so verlangt der Rhythmus nichts weiter, als dass ein zweiter Accent den ersten auslöse und die durch den ersten Accent hervorgerufene Spannung zu Ende führe. Fünf- und sechstactige Glieder haben zwei proportionirte Accente, und die Gewalt des Rhythmus reicht daher nicht über ein solches Glied hinaus: Perioden aus mehreren so grossen Kola werden allein durch die Gestaltung der Melodie hervorgerufen.

Bisher sind nur Perioden von gleich grossen, gleichrhythmischen Gliedern in Betracht gezogen. Dass aber die Kola einer Periode alle gleich gross und gleichtactig seien, ist nicht erforderlich. Vielmehr ist der Rhythmus befriedigend, wenn das einzelne Glied ein verhältnissmässiges Gegengewicht im Folgenden oder Vorhergehenden hat. Die Form des selbständigen fünf- und sechstactigen Gliedes lehrt, wie gesagt, dass drei und vier Tacte schon durch zwei in befriedigender Weise abgelöst werden können. So finden wir auf gleiche Art dreitactige und zweitactige Glieder verbunden, z. B. im grösseren Asklepiadeischen Verse:

a						*b*				*c*					
–	–	–	⏑	⏑	–	–	⏑	⏑	–	–	⏑	⏑	–	⏑	⏒
1		2			3	1			2	1			2		3

Das ist eine dreigliedrige Periode, bestehend aus dreitactigem Vorder-, zweitactigem Mittel- und dreitactigem Schlusssatze: $a + b + c = 3 + 2 + 3$. Hier sinkt das Glied *b* bis zur kleinsten Form, dem Doppeltact, herab. In vielen Fällen ist es gleichgiltig, ob man solche Doppeltacte überhaupt als Mittelsätze oder als ein-

fache untergeordnete Bindeglieder oder als Verlängerungen bezeichnen will. Denn Dipodien werden häufig als blosse Erweiterungen oder Uebergangstacte zwischen Tripodien und Tetrapodien geschoben, ohne dass sie in Vereinigung mit diesen die rhythmische Grösse eines Gliedes überschreiten. Tripodien und Dipodien wechseln z. B. in der dritten Olympischen Ode Pindars (1):

a — ∪ ∪ — ∪ ∪ — — | *b* — ∪ — — | *c* — ∪ ∪ — ∪ ∪ —
1 2 3 | 1 2 | 1 2 3

$a + b + c = 3 + 2 + 3$ vgl. Westphal Metr. 2. Aufl. II 614. Am Schlusse der Sapphischen Strophe tritt ein ähnlicher Wechsel in den beiden letzten Zeilen ein:

a — ∪ — — | *b* — ∪ ∪ — ∪ — ∪ | *c* — ∪ ∪ — ∪
1 2 | 1 2 3 | 1 2

c ist der Adonische Vers, welcher die vorhergehende Pentapodie $a + b$ erweitert.

Dass vier Tacte mit zweien in eurythmische Verbindung treten, lässt sich folgendermassen erklären. Die vier Tacte lösen sich von selbst in eine stark betonte und in eine schwach betonte Dipodie auf, zu welchen dann eine mittelstarke Dipodie mit befriedigendem Gewichte tritt. Z. B. Aristoph. Ach. 959:

τοῦτον λαβὼν πρόσβαλλ' ὅπου
βούλει φέρων
πρὸς πάντα συκοφάντην.

a — — ∪ — — — ∪ — | *b* — — ∪ — || *c* — — ∪ — ∪ — —
1 2 3 4 | 1 2 || 1 2 3 4

$a + b + c = \underbrace{2 + 2} + 2 + \underbrace{2 + 2}$. Auf derselben Compositionsweise beruht die Epodenform des Archilochos, in welcher iambische Dimeter mit Trimetern verbunden sind:

a ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — *b* ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — $a + b = \underbrace{2 + 2 + 2} + \underbrace{2 + 2}$.

Häufig sind solche Dipodien oder Monometer bekanntlich in anapästischen Dimetern eingemischt; sie kommen auch unter daktylischen Tetrametern vor.

Endlich halten sich auch vier- und dreitactige Glieder gegenseitig im Gleichgewicht, wie das schon erwähnte dritte systema Archilochium erweist (S. 57), oder das dritte systema Asclepiadeum:

a
– – ⏑ ⏑ – ⏑ – ||
1 2 3 4

b | *c*
– – ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ – ⏑ – ||
1 2 3 | 1 2 3

$a + b + c = 4 + 3 + 3$. In diesem System befindet sich an erster Stelle die grösste untheilbare Tetrapodie, welche die Trennung in eine stark und eine schwach betonte Dipodie nicht zulässt, sondern als ein ganzer viertheiliger Tact behandelt wird. Da die Pentapodien und Hexapodien sämmtlich aus kleineren Tactgruppen (2 und 3) gebildet sind, so lässt sich der Gliederbau überhaupt auf die Elemente 2, 3, 4 zurückführen. Und zwar:

A. Gleich grosse Glieder.

I. Gerade Perioden, aus zwei oder einem Vielfachen von zwei Gliedern bestehend. Wird das Glied mit *a* bezeichnet, so ergeben sich folgende Formeln:

	a	*a*		
α	2 + 2	2 + 2	gleichrhythmische Tetrap.	gerade Einzelglieder
β	4	4	gemischte „	
γ	3	3	Tripodien	ungerade Einzelglieder
δ	3 + 2	3 + 2	Pentapodien	
ε	2 + 3	2 + 3		
ζ	2 + 2 + 2	2 + 2 + 2	Hexapodien	gemischte Einzelglieder
η	4 + 2	4 + 2		
ϑ	2 + 4	2 + 4		

Die Länge der Periode lässt sich ausdrücken durch 2 *a*, 4 *a*, 6 *a*, 8 *a* u. s. f.

II. Ungerade Perioden, bestehend aus 3 *a*, 5 *a*, 7 *a* u. s. f.

	a	*a*	*a*
α	2 + 2	2 + 2	2 + 2

In gleicher Weise können die unter I β — ϑ angegebenen Gliedformen 3mal, 5mal, 7mal u. s. f. gesetzt werden.

B. Ungleich grosse Glieder.

I. Gerade Perioden, bestehend aus zwei ungleichen Gliedern, oder aus einem Vielfachen von zwei Gliedern, unter denen mindestens eines von der Grösse der übrigen abweicht. Bezeichnet man die verschieden grossen

Glieder mit verschiedenen Buchstaben (*a b c* u. s. f.), so lassen sich die Grundformen folgendermassen angeben:

	a	*b*		
α	2 + 2	2	Tetrapodie mit erweiternder Dipodie	gerade Einzelglieder
β	2	2 + 2		
γ	4	2		
δ	2	4		
ε	2 + 2 + 2	2 + 2	Hexapodien (Trimeter) und Tetrapodien	gemischte und gerade Einzelglieder
ζ	2 + 2	2 + 2 + 2		
η	3	2	Tripodien und Dipodien	ungerade und gerade Glieder
ϑ	2	3		
ι	3 + 2	3	Pentapodien u. Dipodien oder Tripodien	
κ	2 + 3	2		
ι—κ auch in anderer Stellung der Dreier u. Zweier				
λ	2 + 2	3	Tetrapodien u. Tripodien	
μ	3	2 + 2		
ν	4	3		
ξ	3	4		

Die Zahl und Fügung der Kola lässt sich so darstellen: *a b*, *a b a b*, *a a b b*, *a b b a* u. s. f. in vielfachen Variationen.

II. Ungerade Perioden, bestehend aus 3, 5, 7 u. s. f. Gliedern, unter denen mindestens eines von der Grösse der übrigen abweicht:

α	*a* 2 + 2	*b* 2	*a* 2 + 2
ξ	*a* 3	*a* 3	*b* 4
ο	*a* 2 + 2 + 2	*b* 3	*c* 2 + 2

So können die unter B I α—ξ angegebenen Formen erweitert und mit den unter A aufgezählten in der mannichfachsten Weise combinirt werden.

Es stellt sich im Ganzen das einfache, auch in unserer Musik geltende Grundgesetz heraus, dass nicht nur die gleiche Tactzahl verbundener Glieder Eurythmie bewirkt, sondern dass sich auch 2 zu 3, 2 zu 4, 3 zu 4 Tacten in gutem rhythmischen Verhältnisse befinden.
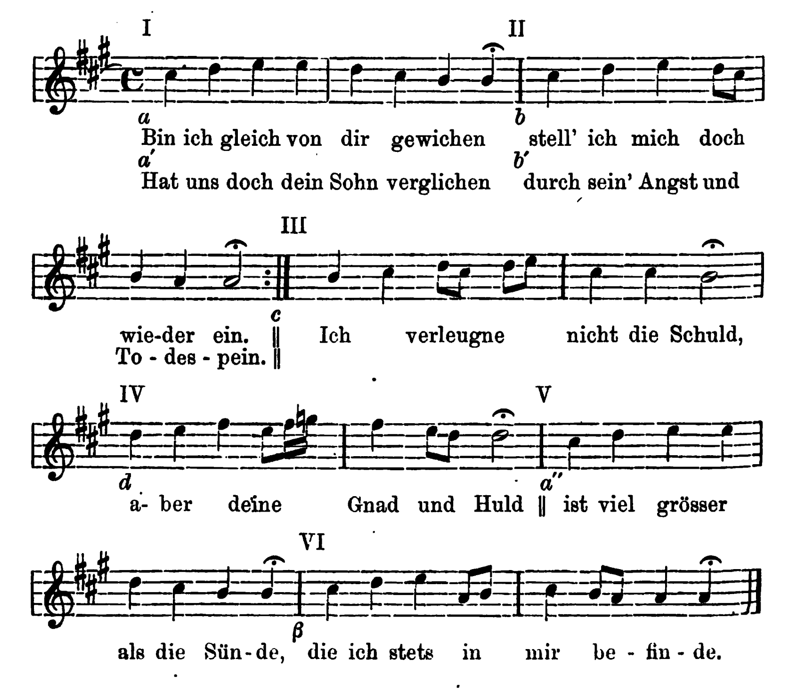
§ 3. Responsion der Kola.

Die Lehre von der Eurythmie hat sich nicht auf das angegebene Grundgesetz zu beschränken; sie darf einen Schritt weiter

gehen und rörtern, obe in der Reihenfolge oder Gruppirung der Glieder bestimmte Kunstformen zur Geltung kommen. Die modernen Metriker, welche eurythmische Schemata aufstellten, haben sich sogar vorzüglich dieser Erörterung zugewendet.

Es versteht sich von selbst, dass eine Reihenfolge von 2, 3, 4 Tacten, in steter Ahwechslung und Veränderung wiederholt, den Charakter der Zusammengehörigkeit einbüssen würde, und dass die Eurythmie, welche zwischen zwei einzelnen Reihen vorhanden ist, durch die Unordnung des Ganzen verloren ginge. In der That sind aber die Glieder der griechischen Gesänge so geordnet, dass eine einheitliche Composition nicht wohl zu bestreiten ist. Die Einheitlichkeit ist hergestellt entweder durch Wiederholung identischer Glieder oder durch Verbindung von nicht identischen, aber in Bau oder Grösse verwandten Tactgruppen.

Die Wiederholung identischer Glieder ist das einfachste und älteste Mittel. Wie zwei Strophen, die nach derselben Melodie gesungen werden, auf gleiche Weise rhythmisirt sein müssen, so wird auch innerhalb einer Strophe der gleiche rhythmische Satz repetirt, wenn eine melodische Phrase mehrmal eintritt. Z. B. in dem Choral:



Das Ganze ist aus acht rhythmischen und melodischen Gliedern gebildet, die sich wieder in vier zweigliedrige Perioden theilen:

Erste Periode: I *a* + II *b* ∸ – ∸ – ∸ – ∸ – | ∸ – ∸ ⏑ ⏑ ∸ – ⌴́ ‖
Zweite „ I *a′* + II *b′* ∸ – ∸ – ∸ – ∸ – | ∸ – ∸ ⏑ ⏑ ∸ – ⌴́ ‖
Dritte „ III *c* + IV *d* ∸ – ∸⏑ ⏑ ⏑ ∸ – ⌴́ | ∸ – ∸ ⏑ ω ∸ ⏑ ⏑ ⌴́ ‖
Vierte „ V *a″* + VI *β* ∸ – ∸ – ∸ – ∸ – | ∸ – ∸ ⏑ ⏑ ∸ ⏑ ⏑ ∸ – ‖

Die beiden ersten Perioden sind durch Wiederholung zweier identischer Glieder hergestellt $a = a'$, $b = b'$. Die zwei Glieder der dritten Periode haben dieselbe rhythmische und melodische Ausdehnung wie *a*, *a′*, *b*, *b′*, aber einen abweichenden inneren Bau. In der vierten Periode ist das Anfangsglied rhythmisch und melodisch wieder mit dem ersten Gliede der ersten Periode identisch; das Schlussglied dagegen ist dem zweiten Gliede der ersten Periode nur ähnlich. Wir erhalten also folgendes Schema, wenn wir die identischen Grössen *a a′ a″*, *b b′* einfach mit *a* und *b* bezeichnen:

1		2		3		4	
a	*b*	*a*	*b*	*c*	*d*	*a*	*β*

Die Glieder haben alle dieselbe rhythmische Ausdehnung. Die rhythmische Construction im Einzelnen zeigt nur geringe Abwechslung, und die Melodie bewegt sich innerhalb der nächst liegenden Töne. Nichts desto weniger unterscheidet das Ohr vollkommen scharf zwischen den Gliedern, welche identisch sind, und denen, welche auch nur kleine rhythmische oder melodische Abwechslungen bieten. Es fühlt unwillkürlich, dass *a* und *a′*, *a″* gleich, *a* und *b* und *c* und *d* verschieden sind. Auch das ungebildetste Ohr wird vernehmen, dass der erste Tact in *b* und *β* rhythmisch gleich, melodisch verwandt, dass aber der Schlusstact derselben Glieder rhythmisch und melodisch verschieden ist.

Demgemäss ist eine unmittelbar-vernehmliche Entsprechung der Glieder nur bei identischer Wiederholung vorhanden. Wechselt dagegen, abgesehen von einfachster Variation, die rhythmische oder die melodische Form oder beide, so ist eine Entsprechung unmittelbar nicht zu vernehmen, auch wenn die gleiche rhythmische Ausdehnung selbst unter parallelen Gliedern obwaltet. Das Ohr empfängt im letzteren Falle nur den Eindruck des Gleichmasses, wie es bei verschiedener aber proportionirter Ausdehnung der rhythmischen Glieder den Eindruck eines wechselvollen Ebenmasses empfängt. Dieser Eindruck der gleichen oder proportionirten rhythmischen Ausdehnung bei Verschiedenheit

der inneren Form ist ein so allgemeiner, dass nicht nur der gewöhnliche Zuhörer sich keine Rechenschaft davon gibt, sondern dass auch der kunstgeübte Theoretiker nichts mehr, als eine befriedigende Ausgleichung oder Abwechslung in der Accentfolge der Glieder fühlt. Der Letztere wird die Vorder-, Mittel- und Nachsätze unterscheiden, aber nicht zwischen dem Vordersatz einer ersten Periode und dem gleich langen Vordersatz einer zweiten Periode u. s. f. eine nothwendige Uebereinstimmung annehmen, wenn ihn nicht der innere Bau von Rhythmus oder Melodie dazu auffordert. So wird Niemand verkennen, dass die Glieder *a* und *c* des oben angeführten Chorals von gleicher rhythmischer Grösse sind, aber gegenseitige Responsion zwischen ihnen annehmen, wäre subjective Willkür. Denn dass das Glied *c* soviele Tacte hat, wie *a*, beruht auf keiner inneren Nothwendigkeit. Bei gleich langen Vorder-, Mittel- oder Nachsätzen innerhalb einer Periode könnte man zwar von Responsion reden, wenn man darunter allgemein Entsprechung des Accentgewichtes verstehen wollte. Dies wäre jedoch eine falsche Anwendung des Kunstausdrucks „Responsion“, welcher eigentlich nur von Wiederkehr desselben Motivs in Form und Inhalt gebraucht werden sollte. Form und Inhalt sind aber nicht durch die Länge allein, sondern hauptsächlich durch die innere Construction des Gliedes gegeben.
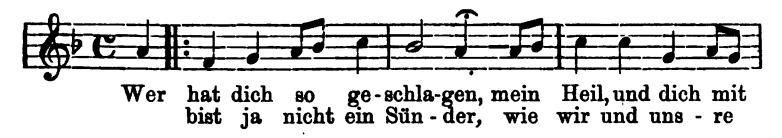
Ganz besonders willkürlich muss der Versuch erscheinen, aus der rhythmischen Ausdehnung allein die Responsion der Glieder zu erschliessen, wenn man bedenkt, dass es oft nur die Melodie ist, welche unter gleich langen und gleich rhythmisirten Gliedern eine Responsion überhaupt herstellt. Was die Melodie in Anordnung der Glieder vermag, zeigt folgender Text:
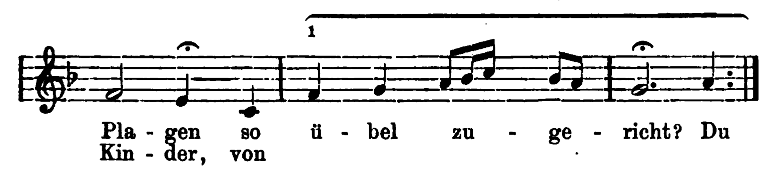
a Wer hat dich so geschlagen, – ⊥ – ⊥ – ◡́ ⊥
a Mein Heil und dich mit Plagen – ⊥ – ⊥ – ◡́ ⊥
b So übel zugericht? – ⊥ – ⊥ – ◡́‿⊥
c Du bist ja nicht ein Sünder, – ⊥ – ⊥ – ◡́ ⊥
c Wie wir und unsre Kinder, – ⊥ – ⊥ – ◡́ ⊥
d Von Missethaten weisst du nicht. – ⊥ – ⊥ – ⊥ – ⊥
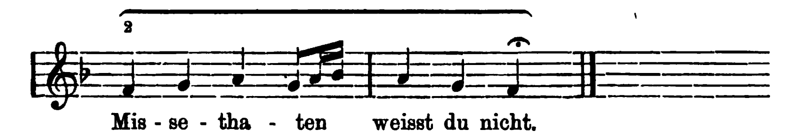
Die rhythmische Ausdehnung ist in allen sechs Gliedern die gleiche. In der Rhythmisirung stehen gleich *a a* = *c c*; sowohl von diesen, als unter sich sind verschieden *b* und *d*. Hiernach wäre eine durchgehende Responsion nicht aufzustellen, wenn nicht der Reim dieselbe so festsetzte:

a a b c c d

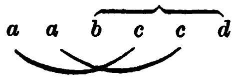
Die Melodie richtet sich indessen nicht nach der Reimresponsion, sondern ordnet die Glieder anders:
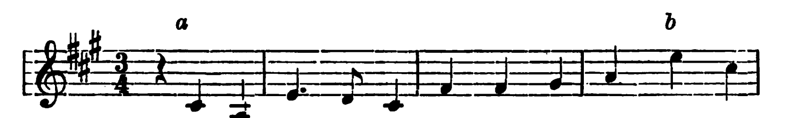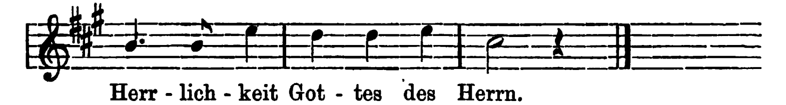






In der Melodie respondiren nicht $a = a$ und $c = c$, sondern $a = c$, $b = d$:



Ist dagegen der Rhythmus eines Gliedes prägnant ausgesprochen, so kann er bei Wiederholung, auch unter einer anderen Melodiephrase hervor, deutlich vernehmbare Responsion bewirken, z. B.





Melodisch ist a verschieden von b, aber rhythmisch ist $a = b$; und der Rhythmus überwiegt so sehr, dass auch der unbefangenste

Hörer die Responsion fühlen muss. Letzteres wird aber gewiss nie der Fall sein, wenn zwei Glieder melodisch **und** rhythmisch verschieden gebaut, nur äusserlich dieselbe Zeitdauer in Anspruch nehmen.

§ 4. Eurythmia ornata.

Da die Melodien der antiken Gesänge bis auf unbedeutende Reste verloren sind, so ist die etwaige Responsion von Gliedern innerhalb der Strophe oder Periode nur nach dem Rhythmus zu ermessen. Wenn daher innerhalb einer Periode eine Reihe von vollkommen gleich rhythmisirten Gliedern vorhanden ist ($a + a + a + a$), so haben wir kein Mittel, zu unterscheiden, ob und in welcher Reihenfolge dieselben respondirten:

$$\underbrace{a \quad a} \quad \underbrace{a \quad a}$$

oder $a \quad a \quad a \quad a$

oder $a \quad a \quad a \quad a$?

Gehören die Kola zwei verschiedenen Perioden an (I $a + a$ II $a + a$), so hängt etwaige Responsion wiederum davon ab, ob die Perioden gleiche oder verschiedene Melodie hatten.

Sind in einer Strophe oder Periode alle Glieder verschiedenartig rhythmisirt, so haben wir auch eine Weiterführung der Melodie ohne Wiederholung vorauszusetzen, und Responsion ist nicht vorhanden.

Wenn dagegen gleiche und ungleiche Glieder verbunden sind, so gibt es zwei Möglichkeiten. Entweder waren die gleich rhythmisirten Glieder auch gleich melodisirt, dann war die Responsion vollkommen; oder der gleiche Rhythmus war verschiedenen Melodiephrasen unterlegt, dann war die Responsion zwar nur halb vorhanden, aber wahrscheinlich doch deutlich vernehmbar. Denn der antike Rhythmus ist überall so prägnant, dass er auch unter verschiedenen Melodiephrasen hervorstechen musste. Wir können also unter identisch rhythmisirten Gliedern, wenn ihre Stellung durch verschiedenartige Mittelglieder charakterisirt ist, mit einiger Zuversicht Responsion annehmen. Freilich bewegt sich unsere Combination auch hier in sehr engen Grenzen; denn sobald mehr als zwei identische Glieder aufeinanderfolgen,

ist es ungewiss, ob das erste dem zweiten oder dem dritten u. s. f. in der Melodie entsprochen hat.

Immerhin ist die Betrachtung der wenigen Strophen und Verse, in denen eine unzweifelhafte Gruppirung auf Responsion schliessen lässt, von Interesse. Wir lernen dadurch den kunstvolleren Satzbau in seinen Grundzügen kennen. Wie nämlich die Theile des gesprochenen Satzes, statt in gerader Folge zu erscheinen, durch Kunst umgesetzt oder verschränkt werden, so treten auch die Glieder des rhythmischen Satzes nach den Intentionen des Dichters aus ihrer natürlichen Folge in eine künstliche Ordnung ein. Wenn die Eurythmie schlechthin sich mit den Regeln des nothwendigen rhythmischen Gleichgewichtes befasst, so kann man die Lehre von der kunstvollen Gliedergruppirung als eurythmia ornata betrachten.

Die natürliche Folge besteht darin, dass gleiche Glieder bei der Wiederholung stets an denselben Stellen der Sätze eintreten. Z. B. ein rhythmisches Glied, als Vordersatz einer Periode benutzt, ist in der Wiederholung auch nur Vordersatz einer Periode, nicht etwa Mittel- oder Nachsatz. In der künstlichen Gliedergruppirung dagegen wird dasselbe Glied an verschiedenen Stellen der Sätze wiederholt. Dient also ein Glied das erstemal z. B. als Vordersatz, und wird es dann als Mittel- oder Nachsatz in derselben oder einer folgenden Periode wiederholt, so nennen wir das eine künstliche Umsetzung oder Verschränkung.

Auch dadurch wird die natürliche Folge aufgehoben, dass e i n rhythmisches Glied, sei es Vorder-, Mittel- oder Nachsatz, repetirt wird, während die übrigen Glieder nur einmal erscheinen. Jedoch ist diese Form des Satzbaues immer noch so einfach, dass auch die Volkspoesie davon Gebrauch macht. Zunächst hiermit verwandt sind die Anfangs- und Schlusssätze, welche selbständig vor dem Vordersatze und nach dem Nachsatze einer Periode eintreten. Sie beruhen aber nicht nothwendig auf Wiederholung des ersten oder letzten Gliedes, sondern haben nicht selten abweichende Formen. Ihr Zweck ist, die Periode vorzubereiten oder voller abzuschliessen.

Unter zwei verschiedenen Gliedformen *a* und *b* ist die natürliche Verbindung durch stetige Wiederholung hergestellt:

a b a b.

Ebenso unter dreien, vieren u. s. f.:

a b c *a b c*
a b c d *a b c d.*

Die künstliche Wiederholung und Verschränkung lässt sich so darstellen:

1 *a b b* oder *a b b b* u. s. f.
2 *a a b*
3 *a b a*
4 *a a b b*
5 *a b b a*
6 *a b b c*
7 *a b c* *c b a* u. s. f.

Solche Gruppirungen sind in den alten Gedichten vorhanden und durch identische Rhythmisirung unzweifelhaft gekennzeichnet. Für fünf Gruppen hat man sogar antike Namen gefunden, nämlich:

α′ προῳδικόν· *a b b* [1]*)

ποῦ ποτε κεραυνοὶ	– ◡ ◡ ◡ – –	*a*
Διὸς, ἢ ποῦ φαέθων Ἅ- λιος, εἰ ταῦτ᾽ ἐφορῶντες κτλ. Soph. El. 824.	◡ ◡ – – ◡ ◡ – –	zweimal *b*

β′ ἐπῳδικόν· *a a a b* [2]

Sapphische Strophe.	– ◡ – ⏓ – ◡ ◡ – ◡ – –	dreimal *a*
	– ◡ ◡ – ⏓	*b*

---

*) Dass ein προῳδικόν und ἐπῳδικόν nicht auf die einfache Trias *abb*, *aab* beschränkt sei, sondern auch 4, 5 und mehr Theile haben könne, sagt Hephästion mit Bezug auf epodische Verbindung ganzer Systeme (126 G): δηλονότι ἐπ᾽ ἔλαττον μέντοι τοῦ τῶν τριῶν ἀριθμοῦ οὐκ ἂν γένοιτό τι τοιοῦτον, ἐπὶ πλεῖον δὲ οὐδὲν αὐτὸ κωλύει ἐκτείνεσθαι· γίνεται γάρ, ὥσπερ τριὰς ἐπῳδική, οὕτω καὶ τετρὰς καὶ πεντὰς καὶ ἐπὶ πλεῖον, ὡς τά γε πλεῖστα Πινδάρου καὶ Σιμωνίδου πεποίηται. Da indessen die Schlussbemerkung über Pindar offenbar irrig ist, so erscheint die Stelle als unzuverlässig und ist von Westphal beanstandet worden (Metr. II 258): „Der zweite Theil der Stelle: γίνεται κτλ. mit sammt der Berufung auf Pindar und Simonides ist fehlerhafter Zusatz des späteren Bearbeiters dieser Darstellung, wozu dieser durch eine ähnliche ihm vorliegende Stelle veranlasst sein wird, wie wir sie in der kürzeren Darstellung p. 62 (117 G) bei den κατὰ περικοπὴν ἀνομοιομερῆ vor uns haben: τὰ δὲ τριαδικὰ ὅσα τρεῖς, τὰ δὲ τετραδικὰ ὅσα τέσσαρας καὶ ἐπὶ τῶν ἑξῆς κατὰ τὸν αὐτὸν λόγον.“ Die Worte δηλονότι — ἐκτείνεσθαι bezieht Westphal auf die „ἐπῳδικά im allgemeineren Sinne (als Gesammtgattung der epodischen, proodischen, mesodischen, palinodischen und periodischen Gliederung)“. Diese Kritik der Stelle ist meines Erachtens vollkommen berechtigt. Ich habe mich nur an den jetzt üblichen weiteren Gebrauch der Worte προῳδικόν, ἐπῳδικόν gehalten, indem ich dieselben auf die Verbindung von mehr als drei Gliedern anwende.

γ' *μεσῳδικόν*· *a b a* [3]

Lydia dic per omnes	– ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏒	*a*
{Te deos oro Sybarin	– ⏑ – – – ⏑ ⏑ –	*b*
Cur properas amando *(Hor. I 8)*	– ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏒	*a*

δ' *παλινῳδικόν*· *a b b a* [5]
a b c c b a [7]

οἷα παρθένοι φιλέοισιν ἑταῖραι	*a* – ⏑ – ⏒ *b* – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –	*a* *b*
*ἑσπερίαις ὑποκουρίζεσθ' ἀοιδαῖς.**)	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – *a* – ⏑ – –	*b*
(Pind. Pyth. III 18—19 M.)		*a*

ε' *περιῳδικόν*· *a b b c* [6]

εὖνοι γάρ ἐσμεν ἐξ οὗ	– – ⏑ – ⏑ – –	*a*
τὸν δῆμον ᾐσθόμεσθά σου	⏒ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –	*b*
φιλοῦντος ὡς οὐδεὶς ἀνὴρ	⏑ – ⏑ – ⏒ – ⏑ –	*b*
τῶν γε νεωτέρων.	– ⏑ ⏑ – ⏑ –	*c*

(Arist. Vesp. 887—890**).

Die griechischen Kunstausdrücke sind aus Hephästion entlehnt, welcher dieselben aber nicht von der Stellung einzelner Glieder, sondern von der Reihenfolge ganzer Systeme gebraucht. *Τῶν δὲ κατὰ σχέσιν* [*συστηματικῶν*] *τὰ μέν ἐστι μονοστροφικά, τὰ δὲ ἐπῳδικά, τὰ δὲ κατὰ περικοπὴν ἀνομοιομερῆ, τὰ δὲ ἀντιθετικά .... Ἐπῳδικὰ δέ ἐστιν ἐν οἷς συστήμασιν ὁμοίοις ἀνόμοιόν τι ἐπιφέρεται. Τοῦ δὲ ἐπῳδικοῦ γένους τὰ μέν ἐστιν ὁμωνύμως αὐτῷ καλουμένα ἐπῳδικά, τὰ δὲ προῳδικά, τὰ δὲ μεσῳδικά, τὰ δὲ περιῳδικά, τὰ δὲ παλινῳδικά* (p. 125. 116 G). Die Uebertragung der fünf Namen auf die Gliedergruppirung innerhalb eines Systems ist ungezwungen und würde allgemeinen Beifall verdienen, wenn sich nicht bei der Bezeichnung *παλινῳδικόν* ein Uebelstand zeigte. *Παλινῳδικόν* nämlich ist in der Reihenfolge der Systeme dasselbe, was Hephästion in der Reihenfolge der Glieder *ἀντιθετικόν* nennt. *Ἀντιθετικὰ δέ ἐστιν, ὁπόταν ὁ ποιητὴς γράφῃ ὁπόσα δήποτε κῶλα ὡς ἀνόμοια, καὶ ὡς βούλεται, εἶτα τούτων ἀνταποδῷ τῷ μὲν τελευταίῳ τὸ πρῶτον, τῷ δὲ δευτέρῳ ἀπὸ τέλους τὸ δεύτερον, καὶ οὕτω πάντα κατὰ τὸν αὐτὸν λόγον* (*a b b a, a b c c b a* u. s. f.). *Τοῦτο δὲ τὸ εἶδος παρὰ μὲν τοῖς παλαιοῖς σπανιώτατόν ἐστι, παρὰ δὲ τῷ Σιμμίᾳ τῷ Ῥοδίῳ ἐστὶν οὕτω πεποιημένα ἐν τῷ ἐπιγεγραμ-*

*) Hier folgt noch eine Dipodie als *ἐπῳδικόν*; so theilt auch J. H. H. Schmidt I 400.

**) Vers 886 ist ein Trimeter (Dindorf), und der von J. H. H. Schmidt (II p. CCXLVI) angenommene Dochmius nicht vorhanden.

μένῳ Ὠῷ (p. 127—128 G). Wer also consequent sein will, muss einen der beiden Ausdrücke *παλινῳδικόν*, *ἀντιθετικόν* aufgeben. Rossbach und Westphal haben den letzteren aufgegeben, indem sie ihn nur in seiner allgemeinen Bedeutung der „Gegenstellung" als Gattungsbegriff den Species *παλινῳδικόν*, *περιῳδικόν*, *μεσῳδικόν* überordneten. Damit kann man einverstanden sein. Willkürlich dagegen ist es, wenn J. H. H. Schmidt dem Kunstausdrucke *παλινῳδικόν* eine andere Bedeutung gibt und denselben von der einfachen geraden Reihenfolge *a b a b* gebraucht (I XXI 47).

Es liegt auf der Hand, dass die fünf griechischen Namen nicht hinreichen, auch nur die Grundformen der mannichfaltigen Gruppirung zu bezeichnen. Gerade die häufigsten Compositionsarten finden keine Benennung. Ausser der von J. H. H. Schmidt palinodisch genannten Gruppirung *a b a b*, *a b c a b c* u. s. w., findet auch die durch das elegische Distichon vertretene Zusammensetzung *a a b b* keine Stelle. Für die Reihenfolge der Systeme *a b a b*, *a b c a b c* u. s. w. hat Hephästion eine Bezeichnung, die sich aber auf Glieder innerhalb eines Systems nicht übertragen lässt: *κατὰ περικοπὴν ἀνομοιομερῆ*. Die in der Tragödie vorherrschende Strophenverbindung: *στρ. α' ἀντ. α' στρ. β' ἀντ. β'* u. s. f. (*a a b b*) hat Hephästion nicht mit einem besonderen Kunstausdrucke bedacht. Wir haben daher auch für die entsprechende Gliederverbindung keinen Namen.

Natürlich sind für die vielfachen Erweiterungen und Variationen, deren das Grundschema fähig ist, die Kunstausdrücke des Hephästion vollends unzureichend. Hier hat J. H. H. Schmidt durch Combination nachzuhelfen gesucht, indem er eine palinodisch-antithetische (*a b c c a b* — *a b c b c a*) und eine palinodisch-mesodische Periode (*a b c̀ a b*) annimmt (I 44 ff. 68). Diese neuen Bezeichnungen fussen selbstverständlich auf der Umdeutung des Wortes *παλινῳδικόν*. Uebrigens reichen die Namen auch so noch nicht aus. Wie heisst z. B. *a a b b* *), *a a b c*, *a b c a*?

*) J. H. H. Schmidt scheint das „stichisch" zu nennen. Hephästion aber sagt: *κατὰ στίχον μὲν ὅσα ὑπὸ τοῦ αὐτοῦ μέτρου καταμετρεῖται, ὡς τὰ Ὁμήρου καὶ τὰ τῶν ἐποποιῶν ἔπη· καταχρηστικῶς δὲ κἂν ὑπὸ κώλου ἢ κόμματος, ὡς τὸ Καλλιμάχειον τοῦτο ποιημάτιον,*

ἡ παῖς ἡ κατάκλειστος
τὴν οἱ φασὶ τεκόντες.

καταμετρεῖται γὰρ ὑπὸ κόμματος ἀντισπαστικοῦ, καλουμένου Φερεκρατείου (114 G).

Es ist also ein sehr unvollkommener Nothbehelf, den man angewendet hat, indem man die Bezeichnung der Systemgruppen auf Gliedergruppen übertrug. Immerhin erleichtert aber auch die unvollkommene Benennungsweise unseren Versuch einer eurythmia ornata, und es ist daher gewiss verzeihlich, wenn wir die Hephästioneischen Kunstausdrücke benutzen, soweit sie reichen, im Uebrigen uns aber mit Buchstabenschemata durchhelfen.

Wenn uns die oben erwähnten Compositionsformen einerseits durch Wiederholung identischer Glieder, anderseits durch den Gegensatz verschieden rhythmisirter Glieder die Existenz künstlicher Gruppirung in den antiken Gesängen bewiesen haben, so liegt die Frage nahe, ob auch in solchen Perioden eine künstliche Gruppirung möglich und zuweilen vorhanden war, an denen wir wegen der Identität aller Kola eine Anordnung im Einzelnen nicht verfolgen können. Besteht ein rhythmisches System aus mehreren gleichen Kola $a'\ a''\ a'''\ a''''$, so nannten es die alten Metriker stichisch, *κατὰ στίχον*, indem sie die Bezeichnung *στίχος* auf je einen Satztheil des Systems übertrugen (Heph. p. 114. 121 G). Sie verzichteten also darauf, den Zusammenhang der einzelnen Glieder anzugeben, und zählten nur Reihe um Reihe. Und doch lag es für einen, dem die Melodie noch zugänglich war, sehr nahe, aufzumerken, ob alle Kola verschiedene Melodiephrasen hatten, oder ob sich eine Melodiephrase wiederholte. Im ersteren Falle blieb allerdings nichts übrig, als Reihe um Reihe zu zählen, da jede Reihe durch die Melodie ihr eigenes Gepräge erhielt. Es lag dann ein Melodiesatz mit stetig weitergeführten Phrasen vor, den man etwa so darstellen kann:

rhythmische Phrasen	a'	a''	a'''	a''''	u. s. f.
melodische „	α	β	γ	δ	

Die Melodiephrasen haben nichts als die Ausdehnung mit einander gemein, in der Tonfolge sind sie verschieden. Wiederholen sich aber identische Melodiephrasen zu einem oder mehreren Kola, so ergeben sich auch hier künstliche Gruppirungen:

	I				II			
rhythmische Phrasen	a'	a''	a'''	a''''	a'	a''	a'''	a''''
melodische „	α	α	β	β	α	β	α	β
	III				IV			
	a'	a''	a'''	a''''	a'	a''	a'''	a''''
	α	β	γ	α	α	β	β	γ
	V							
	a'	a''	a'''	u. s. f. (vgl. S. 84).				
	α	α	β					

Der Wechsel liegt eben in der Melodie. Mit dieser geht der künstliche Bau verloren: und wer die identischen rhythmischen Kola ohne Melodie gruppiren will, unternimmt nicht etwa nur Unmögliches, sondern Widersinniges. Denn dem Dichtercomponisten ist $a' = a'' = a''' = a''''$, und nur in der freien Schöpfung der Melodie ist ihm ein Mittel gegeben a' anders zu behandeln, als a'' oder a''' oder a''''. Das rhythmische Skelett in a' kann aber an sich dem a'' nicht mehr und nicht minder entsprechen, als dem a''' oder a'''', da bei Identität ein Mehr oder Minder nicht denkbar ist.

§ 5. Responsion der Pausen.

Ein ausgiebiges Mittel, identische Kola ohne Melodie in künstliche Gruppen zu bringen, glaubt J. H. H. Schmidt gefunden zu haben. Die Verspause, welche in seinen Gliederungen eine so grosse Rolle spielt, zeigt ihm durch ihre Stellung die Combination der Kola an. „Wir wollen dies an dem viergliedrigen Ausdruck *aaaa* deutlich machen. Hier können die Pausen acht verschiedene Stellungen haben und durch jede dieser Stellungen entsteht eine ganz bestimmte Periode.“

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
·	·	·	·	·	·	·	·
a	*a*	*a*	*a*	*a*	*a*	*a*	*a*
	·			·		·	·
a	*a*	*a*	*a*	*a*	*a*	*a*	*a*
		·		·	·		·
a	*a*	*a*	*a*	*a*	*a*	*a*	*a*
			·	·	·	·	·
a	*a*	*a*	*a*	*a*	*a*	*a*	*a*
·	·	·	·	·	·	·	·

Die Pausen sind durch Puncte angedeutet. Fünf *a* gestatten schon fünfzehn Combinationen, die auch „sämmtlich in Praxi vorkommen können“ (I 104—107).

Was ist aber eine Verspause? J. H. H. Schmidt definirt sie als „Zeitabschnitte, an denen Gesang und Tanz aufhören, und welche höchstens durch ein Zwischenspiel ausgefüllt sein können“. „Ja auch bei der blossen rhythmischen Recitation treten diese Ruhepuncte des Vortrags scharf hervor und dürfen in keinem Falle unbeachtet bleiben“ (Leitfaden in der Rhythmik und Metrik S. 145). Jeder Vers hat nach Schmidts Ansicht eine Pause von unbestimmter Dauer hinter sich, und eine solche Pause gehört sogar zu den charakteristischen Erfordernissen eines Verses*). Ihre Dauer ist nach Umständen ver-

*) „Der (rhythmische) Satz hat eine Pause von unbestimmter Dauer hinter sich; dann bildet er einen Vers, dessen Schluss im-

schieden: „Eine Interpunction am Schlusse des Verses ist durchaus nicht nothwendig. Ja es ist am Ende des Verses Apostrophirung gestattet, wenn der folgende mit einem Vocale anfängt.... Diese Erscheinungen scheinen darauf hinzudeuten, dass die Verspause keine lange Dauer hatte. Aber der stets stattfindende Wortschluss, die Gestattung des Hiatus und der Gebrauch der Syllaba anceps sprechen auch wieder dafür, dass die Pause nicht so ganz unbedeutend sein konnte. Sie hatte also wohl nach Umständen einen ganz verschiedenen Werth, gerade wie in unseren Gedichten“ (I 80 f.). Wie Schmidt die Verspausen setzt, können wir an den ersten Versen der oben besprochenen Strophe aus dem Agamemnon ersehen (S. 55 f.):

a ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ ‖ *b* – ⏑ ⏑ | – – | – ⏑ ⏑ | – Λ̄ ‖ 4+4+Pause *α'*
⏑ ⏑ ⁝ *c* – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – – | – – ‖ *d* – – | – – | – ⏑ ⏑ | – – ‖ 4+4+ „ *β'*
⏑ ⁝ *e* – > | ⌣ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ ‖ *f* – ⏑ ⏑ | – – | – ⏑ ⏑ | – – ‖ 4+4+ „ *γ'*
g – – | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – – ‖ *h* – ⏑ ⏑ | – – | – ⏑ ⏑ | – – ‖ 4+4+ „ *δ'*

Die unter einander stehenden Glieder entsprechen sich; nach Schmidt, *a* : *c* : *e* : *g* und *b* : *d* : *f* : *h*, also sollten sich auch die Pausen *α'* : *β'* : *γ'* : *δ'* entsprechen. Bei der Pause *α'* bleibt die vorhergehende zweizeitige *πρόσθεσις* Λ̄ ausser Betracht; denn letztere gehört noch zum inneren Bau des Kolons. Die Verspausen *α' β' γ' δ'* sollen vielmehr unbestimmte Dauer haben*). Auf diese Weise werden die Kola *b* und *c*, *d* und *e* vernehmlich von einander getrennt; und die zweizeitige Anakrusis in *c*, sowie die einzeitige in *e*, muss zur rhythmischen Grösse von *c* und *e* gerechnet werden. Im Kolon *e* ist ohnehin keine Möglichkeit einer andern Berechnung vorhanden. Dass durch die beiden Anakrusen die Glieder eine unrhythmische Grösse erhalten, ist schon bemerkt worden (S. 56). Dieser Uebelstand wird noch durch die Verspausen gesteigert. Denn dieselben zerreissen

---

mer daran kenntlich ist, dass 1) ein volles Wort ihn bildet (das selten apostrophirt ist); 2) Hiatus mit dem Anfange des nächsten Satzes gestattet ist; 3) die letzte Silbe gleichgiltig ist“ (Leitfaden S. 59—60).

*) „Bezeichnen wir die Verspause mit *x*, da sie jedenfalls irgend eine Grösse sein muss, d. h. irgend eine Zeit beansprucht, wenn diese auch nach Belieben ausgedehnt werden kann vom Recitator, wie vom Tänzer und Sänger“ (I 4). Leider ist nicht gesagt, ob die Verspausen auch in einer und derselben Periode beliebig gedehnt werden.

den Zusammenhang der Periode noch mehr, indem sie die ungleichen Zeitabschnitte $a + b$, $c + d$, $e + f$ isoliren und ohrenfälliger machen. Sind die Verspausen innerhalb der Periode eine zwar für uns unbestimmbare, aber constante Zeitgrösse x (sodass $x = \alpha = \beta = \gamma$), dann erhalten wir folgendes Schema, in welchem die thetischen Kola durch 4 *t(acte)*, die Anakrusen durch $\frac{1}{2}$ und $\frac{1}{3}$ *t(act)* bezeichnet sind:

$$\begin{aligned} a + b + \alpha' &= 4t + 4t + x \\ c + d + \beta' &= \tfrac{1}{2}t + 4t + 4t + x \\ e + f + \gamma' &= \tfrac{1}{3}t + 4t + 4t + x \\ g + h + \delta' &= a + b + \alpha' \end{aligned}$$

Wenn nun, nach dem erwähnten Schmidt'schen Schema (S. 51), folgende Responsion vorhanden wäre:

$$(x)\ \underbrace{\underbrace{a\ b}\ x\ \underbrace{c\ d}}\ \underbrace{x\ \underbrace{e\ f}\ x}\ \underbrace{g\ h}\ x$$

so müsste ein sehr ungleichartiges Verhältniss unter den respondirenden Gliedern angenommen werden; denn der $\frac{1}{2}$- und $\frac{1}{3}$-Tact hebt ja alle Proportion auf. Eine solche Composition ist unrhythmisch. — Aber vielleicht hat Schmidt die Verspausen nicht nur als unbestimmbar, sondern auch als nicht constant innerhalb einer Periode betrachtet. Dann könnte den betreffenden Verspausen so viel Zeit abgezogen werden, als der $\frac{1}{2}$- und $\frac{1}{3}$-Tact beansprucht. Setzen wir nämlich voraus, dass die Pausen selbst eine zur Versgrösse proportionirte Dauer haben, so wird der rhythmische Fehler in den Gliedern c und e gehoben; denn der überzählige $\frac{1}{2}$- und $\frac{1}{3}$-Tact rechnet sich in das vorhergehende x ein.

$$\begin{aligned} a + b + \alpha' &= 4t + 4t + x - \tfrac{1}{2}t \\ c + d + \beta' &= 4t + 4t + x - \tfrac{1}{3}t \\ e + f + \gamma' &= 4t + 4t + x \end{aligned}$$

Da nach der Schmidt'schen Supposition $a = b = c = d = e$*) $= f$, so ist α' um $\frac{1}{2}\,t$ und β' um $\frac{1}{3}\,t$ kleiner, als γ'. Folglich respondiren $\alpha'\,\beta'\,\gamma'$ nicht. Das verstiesse aber gegen denjenigen Lehrsatz, welchen Schmidt als die Grundlage seines ganzen Systems ansieht: „Die Verspausen sind das ordnende Princip der Perioden; sie respondiren eben so streng als die Kola“ (I 89). Im vorliegenden Falle bleibt nur die Alternative,

---

*) e mindestens annähernd gleich den übrigen Gliedern.

gleiche Verspausen und unrhythmische Kola oder ungleiche Verspausen und rhythmische Kola anzunehmen. Das erste ist selbstverständlich falsch; das zweite verleiht den einzelnen Pausen eine so verschiedenartige Wirkung, dass Responsion unter denselben nicht vernehmbar wäre. Oder sollte die Responsion nur darin bestehen, dass in entsprechenden Absätzen Gesang und Tanz einmal ruhen, gleichgiltig wie lange? Das würde eine Responsion der Pausenstellung, nicht der Pausen selbst sein; und die letzteren wären aus dem Bereiche des Rhythmus verwiesen. Pausen von ungleicher Dauer nach entsprechenden Versschlüssen sind anorganische Unterbrechungen einer organischen Composition.

Diese Consequenzen hat sich J. H. H. Schmidt offenbar nicht gezogen; denn es begegnen uns in seinen Schemata genug ähnliche Beispiele, um die Rhythmisirung der eben besprochenen Verse nicht als ein zufälliges Versehen erscheinen zu lassen. In der That ist es aber auch nicht möglich, eine so unbestimmbare und willkürliche Pausendauer, wie sie Schmidt am Versschlusse annimmt, ohne Verzerrung des Rhythmus in den Periodenbau einzuführen. Ist denn aber das Vorhandensein unbestimmbarer Pausen innerhalb einer Periode erwiesen? Hören wir den Vertreter derselben, so scheint ein Zweifel daran nicht möglich. „Die Griechen lassen mehrere Kola sehr häufig ohne irgend eine Pause auf einander folgen. Aber hier ist eine bestimmte Grenze. Unmöglich kann man in Einem Athem ganze lange Strophen recitiren; noch viel weniger sie so singen. Hinter einem bestimmten Kolon muss also die Pause folgen, und so werden mehrere derselben zu einem neuen Ganzen, dem Verse, vereinigt. Der griechische Vers also ist eine Anzahl von Kola (oder auch ein einzelnes Kolon), die durch die schliessende Pause zu einem Ganzen verbunden werden“ (I 79). „In der höheren Einheit der rhythmischen Perioden sind die Verse, d. h. die kleinste und ursprünglichste Art der Perioden, als dienende Glieder eingetreten“ (Leitfaden S. 145).

Also innerhalb der Periode, am Schlusse eines von Schmidt so genannten Verses*), tritt Unterbrechung des Vortrags ein,

---

*) Die Kunstausdrücke „Periode“ und „Vers“ laufen in der Schmidt'schen Darstellung etwas ungeordnet durcheinander. Vorwiegend wird „Periode“ als das Grössere, „Vers“ als das Kleinere oder doch mindestens Gleichgrosse behandelt. Verse sind „dienende Glieder“
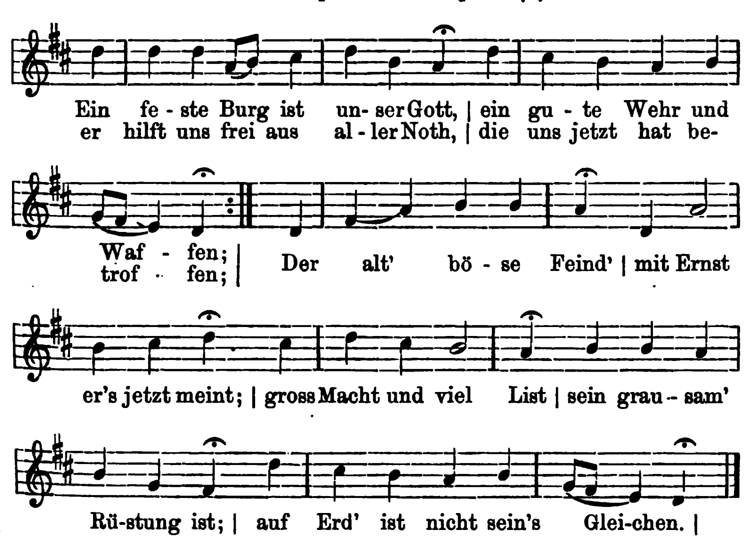
weil der Athem nicht für das Ganze ausreichen würde. Diese Unterbrechung soll Verspause heissen und in der Responsion der Periodentheile massgebend sein. Ein Gesangeskundiger sieht sofort ein, dass Schmidt hier zwei sehr verschiedene Dinge mit einander verwechselt hat. In der Gesangschule lernt man, dass mit dem Athem sorgsam umzugehen ist, damit er nicht inmitten eines Wortes, oder zwischen zwei eng zusammengehörigen Worten ausgeht, dass man zum Athemschöpfen passende Textesstellen mit Interpunctionen oder kleineren Sinnabschnitten zu wählen habe: aber dass man beim Ausgehen des Athems eine den Vortrag gänzlich unterbrechende Pause machen soll, das lernt man nicht. Vielmehr soll man das Athemschöpfen so vertheilen, dass scheinbar keine Unterbrechung des Gesanges eintritt. Die so verschwindenden Athmungspausen werden in denselben Liedern oft von verschiedenen Sängern, je nach der Auffassung oder der Lungenstärke, anders gelegt. Für den Rhythmus kommen sie also nicht in Betracht. Bekanntlich gibt es Perioden, in welchen Dutzende von Tacten ohne alle Pause oder rhythmische Unterbrechung zu singen sind; und doch weiss der Sänger ohne Beklemmung durchzuathmen. Es ist daher ein unerklärlicher Irrthum, wenn des Athmens wegen die rhythmische Gliederverbindung in griechischen Perioden durch Pausen zertheilt wird.

Aber Schmidt denkt auch wohl nicht ernstlich daran, einfache Athemabsätze zu Verspausen zu machen; er hat gewiss etwas

---

der Perioden oder selbst kleine Perioden. Aber Schmidt dreht dies von ihm angenommene Verhältniss selbst um, Perioden werden auch zu Verstheilen degradirt: „es wäre doch denkbar, dass zwei kleine Perioden einen einzigen Vers ausmachten“ (I 84). Und die Denkbarkeit wird sofort Wirklichkeit: „ausserdem können zwei kleinere Perioden einen einzigen Vers ausmachen.“ „Weiter ist die Regel aber durchaus nicht zu fassen: vielmehr muss streng festgehalten werden, dass nur dann eine Periode nicht mit einem Verse zu beginnen oder zu schliessen brauche, wenn sie mit einer zweiten vollständig in Einem Verse enthalten sei“ (ib. vgl. Leitfaden S. 146). Ich halte mich bei Erwähnung seiner Theorie an die darin vorwiegende und richtige Definition: die rhythmischen Grössen in aufsteigender Ordnung sind Tact, Glied („Satz“ *κῶλον*), Periode (I 53). „Das *κῶλον* wird zum Verse, wenn eine Pause dahinter eintritt.“ „Die Verse bestehen demnach bei den Griechen so gut aus mehreren *κῶλα*, wie aus einem einzelnen, es gibt *στίχοι μονόκωλοι, δίκωλοι, τρίκωλοι, τετράκωλοι*“ u. s. w. (I 31—32). Letztere Behauptung geht natürlich zu weit.

anderes im Sinne und nur ungeschickt eine falsche Begründung für eine richtige Sache beigebracht. Wenigstens lassen seine dem deutschen Kirchenliede entlehnten Beispiele schliessen, dass er unter Verspausen nur jene Wende- und Ruhepuncte versteht, welche nach den einzelnen melodischen Abschnitten der Periode eintreten. Auch sagt er ausdrücklich: „Die Bedeutung des κῶλον als eines musikalischen und rhythmischen Satzes ist leicht verständlich . . . Der Vers aber unterscheidet sich durch die Pause, welche hier in der Melodie eintritt“ (I 32). „Das Kirchenlied zeigt noch kunstreichere Formen. In ihm folgt auf jeden Vers eine Pause von beliebiger Ausdehnung, die man meistens durch Zwischenspiele ausfüllt. So wird denn die Anakrusis eines Verses nicht mehr als Arsis für den letzten Tact des voraufgegangenen Verses benutzt“ (I 48. 52). Da die zum Beweise beigebrachten Kirchenlieder (I 53—57) ohne Melodie gedruckt sind, Schmidt aber selbst über verschiedene Ausführung der Lieder klagt, so könnte leicht ein Missverständniss unterlaufen, wenn ich einen seiner Texte analysiren wollte. Eine allgemeine Verständigung wird indessen gewiss erzielt, wenn ich das classische Kirchenlied: „Ein feste Burg“ mit seiner allbekannten Melodie zum Exempel wähle. (♩ = 𝅗𝅥)



Wenden wir auf dieses Lied die Schmidt'schen Regeln an: „Unsere Kirchenlieder haben im Wesentlichen rhythmisch folgenden

Charakter: 1) Text und Melodie ist in genauen Tacten gegliedert. 2) Die Tacte werden stets zu regelmässigen κῶλα verbunden. 3) Diese κῶλα bilden immer rhythmische Perioden von der genauesten Gliederung. 4) Die Verse werden durch eine Pause geschlossen, welche keine bestimmte Dauer hat, wohl aber immer so stark sondert, dass die Anakruse des einen Verses nicht zur Vervollständigung des vorhergehenden schliessenden Tactes benutzt werden kann. — Hier haben wir ausserdem ganz genau die Pause der Alten.“ Schmidt würde also den Gesang nicht so notiren, wie allgemein geschieht, und wie auch S. Bach den Gemeindechoral notirte, sondern irgend wie anders. Es liegen neun Verse vor, von denen zweimal zwei im zweiten und vierten, die übrigen im sechsten, siebenten, neunten, zehnten und zwölften Tacte endigen, und zwar siebenmal auf dem dritten, zweimal auf dem ersten Viertel. Das vierte Viertel jener sieben und das zweite Viertel dieser zwei Tacte soll von dem vorhergehenden Schlusston so stark gesondert sein, dass eine beiderseitige Vervollständigung zu **e i n e m** Tacte nicht möglich sei. Nach seinen Schemata zu schliessen, würde Schmidt das Lied so notiren:

bis {	– ⁝ – – | ◡◡̄ – | – – | – Λ̄ ‖	4. } *bis*
	– ⁝ – – | – – | ⌴ | – Λ̄ ‖	4.
	– ⁝ ⌴ | – – | – Λ̄ ‖	3.
	– ⁝ ⌴ | – – | – Λ̄ ‖	3.
	– ⁝ – – | ⌴ | – Λ̄ ‖	3.
	– ⁝ – – | – – | – Λ̄ ‖	3.
	– ⁝ – – | – – | ⌴ | – Λ̄ ‖	4.

Die 12 $\frac{4}{4}$-Tacte erscheinen hier als 24 zweitheilige Tacte. Die am Schlusse der Zeilen befindlichen Tacte bestehen aus $\frac{1}{4}$-Note und $\frac{1}{4}$-Pause*); nach dieser tritt erst die unbestimmte Verspause ein.

Worin besteht nun der Unterschied zwischen dem Schmidt'schen Schema und der oben mitgetheilten Notirung? Bei Schmidt folgt nach dem Schlusston des Verses erst eine messbare, zweizeitige, und dann noch eine unmessbare Pause. In der oben angeführten Notirung beginnt die unmessbare Pause sofort nach

---

*) Solche Schlusspausen schreibt nämlich J. H. H. Schmidt regelmässig in katalektischen Versen, auch wenn noch eine Verspause folgt (I 53 ff.).

dem etwas gedehnten Schlusston. In unserer Notenschrift lässt sich die Differenz so darstellen:

Schmidt:

Wäre die letztere Theilung nicht lächerlich? Im ersteren Falle mache ich nach dem dritten Viertel eine beliebige Unterbrechung, bis ich endlich mit einem Auftact anfange, welcher just soviel Zeit beansprucht, als das letzte Viertel des unterbrochenen Tactes. Ich notire daher einfach die unbestimmte Unterbrechung mit einem hierzu erfundenen Zeichen (𝄐) und lasse den Auftact darauf folgen, der, weil er gerade $\frac{1}{4}$ ist, den Tact äusserlich completirt. Schmidt dagegen macht zwar auch eine Unterbrechung, aber er schweigt erst bis das letzte Viertel des Tactes abgelaufen ist, dann schweigt er noch einmal beliebig lang, und nun erst kommt er zum Auftact des folgenden Verses*). Endigt aber ein Vers auf einen unbetonten Tacttheil, dann lässt auch Schmidt die unbestimmbare Pause sofort eintreten, z. B. I 56 f:

Wachet auf vom Schlaf, ihr Sünder!
erwacht! denn euch, o Menschenkinder,
erwartet Tod und Ewigkeit.

– – | – – | – – | – – ‖ 4
– ⁝ – – | – – | – – | – – ‖ 4
– ⁝ – – | – – | – – | – ∧ ‖ 4

---

*) Das heisst: um eine unbestimmte Pause herzustellen, macht er erst eine bestimmte und dehnt sie willkürlich. Dadurch werden zwei rhythmische Formen verwechselt. Man kann nämlich auf jedem Tacttheil, sei er tönend oder stumm, eine willkürliche Dehnung 𝄐, in gewissen Fällen mit Pause, anbringen, z. B. $\frac{4}{4}$ | = | Dehnung, Pause |; und | | = | $\frac{1}{4}$ Pause beliebig gedehnt |. In der ersten Form wird zwischen zwei tönenden Tacttheilen eine beliebige Unterbrechung gemacht; in der zweiten Form wird eine solche Unterbrechung zwischen einem stummen (Pause) und einem tönenden Tacttheile eingelegt. In beiden Formen aber bilden die Tacttheile, sowohl die stummen, als die tönenden, zusammen eine rhythmisch richtige Reihenfolge, welche nur an einer Stelle etwas verzögert wird. Schmidt nun verwechselt die beiden Formen, indem er in eine rhythmisch richtige Reihenfolge von tönenden Tacttheilen noch einen nicht tönenden, abgesehen von der Fermate, einlegt, wodurch eine ungeheuerliche Tactform entsteht.

Es ist also klar, dass Schmidt unter Verspause in den Kirchenliedern dasselbe versteht, was sonst durch eine Fermate bezeichnet wird: ein Stillstehen des Vortrags nach dem Belieben des Sängers*). Eine solche Vortragspause hat mit dem Athmen nichts weiter zu thun, als dass sie dasselbe frei lässt; keinesfalls ist sie zum Zwecke des Athemholens da. Sie dient in den Kirchenliedern zur Markirung der einzelnen melodischen Phrasen, welche einem ungebildeten Sänger so verständlicher werden. In der Kunstmusik wird sie noch zu besonderen Effecten verwendet.

Die Alten sollen nun auch unbestimmte Unterbrechungen am Schlusse der Verse gehabt haben. Daran ist nichts Unglaubliches, nicht einmal etwas Unwahrscheinliches; denn eine kleine Unterbrechung stellt sich leicht, oft sogar unbewusst am Ende von Melodiephrasen ein. Ob zwar die antiken Verse „ganz genau" solche Schlusspausen hatten, wie die deutschen Kirchenlieder, ist eine Frage, die ein Philologe nicht beantworten kann. Die Kirchenchoräle mit ihren langsam und schwerfällig hinziehenden gleichen Tacttheilen erleiden grosse Unterbrechungen nach den einzelnen Versen; wenn gar eine ganze Gemeinde singt, hält es bekanntlich dem Organisten oft schwer, den Gesang nach den Fermaten wieder in Gang zu bringen. Dass dergleichen bei den Griechen ganz genau so vorgekommen sei, wäre erst zu beweisen. Schmidt setzt das wohl voraus, wenn er behauptet, dass die Verspause „so stark sondert, dass die Anakruse des einen Verses nicht zur Vervollständigung des vorhergehenden schliessenden Tactes benutzt werden kann." Anderseits ist er freilich nicht abgeneigt, der „südlichen, lebhaften Natur der Griechen" einige Behendigkeit zuzutrauen, die sich aber nur darin äussern soll, dass die Griechen auch mehrere Kola zu einem Verse verbinden — nach diesem aber jene Kirchenliederpause eintreten lassen müssen — während unsere „gemessene und bedächtige Natur" nach jedem einzelnen Kolon ein wenig absetze I 78—79.

*) Dass dasselbe bei dem Gesange der Gemeinde oft lange dauert, liegt in der Ungefügigkeit der singenden Menge. Dass aber der Organist zuweilen auch Zwischenspiele einlegt — auf welche J. H. H. Schmidt sich beruft (I 48. 90) — ist eine Eigenmächtigkeit, die in der Composition keine Entschuldigung findet. Sollen die Zwischenspiele dazu dienen, den ungebildeten Sängerchor auf den richtigen Ton zu leiten, so wird man sie nicht zu hart beurtheilen dürfen. Nur verzierende Zwischenspiele sind in den alten Volks- und Kirchenliedern ein Unfug (vgl. Anhang § 7).

Wo die Alten unbestimmte Endpausen oder Fermaten verwendeten, lässt sich natürlich nicht mit absoluter Sicherheit sagen. Es ist gewiss, dass am Ende eines Verses oder einer grösseren Periode stets eine Pause eintreten **konnte**. Der regelmässig vorhandene volle Wortschluss beweist dies. Es ist ferner gewiss, dass am Ende eines Verses oder einer grösseren Periode stets eine Pause vorhanden **war**, wenn Hiatus oder Syllaba anceps eintrat. Ob aber die Pause eine unbestimmte Unterbrechung (Fermate) bildete, oder ob es eine messbare, in der Tactverbindung berechnete (enrythmische) Pause war, das ist nicht zu entscheiden. Z. B. in den erläuterten Versgliedern des Aeschylus:

θούριος ὄρνις Τευκρίδ' ἐπ' αἶαν | – ◡ ◡ | – – | – ◡ ◡ | – ◡̄ ‖
οἰωνῶν βασιλεὺς u. s. f. oben S. 65. 68 | – – | – ◡ ◡ | – u. s. f.

ist eine Pause nach *αἶαν* vorhanden; das beweist die kurze Endsilbe. Denken wir uns z. B. die Glieder in folgender Weise componirt:
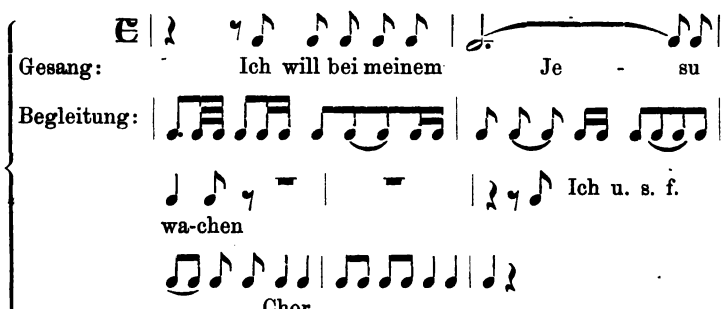
Gesang: *θού-ριος ὄρ-νις Τευκρίδ' ἐπ' αἶαν* *οἰωνῶν* u. s. f.
Begleitung:

so haben wir messbare Pausen nach dem Versschlusse*). Nichts zwingt uns, die ebenfalls mögliche Rhythmisirung

θού-ριος ὄρ-νις Τευ-κρίδ' ἐπ' αἶαν οἰ-ω-νῶν u. s. f.

---

*) Wer moderne Beispiele vorzieht, wird sie leicht finden. So J. S. Bach:



Die Sechzehntel des Gesanges habe ich zusammengezogen. Sollte man

mit entsprechender Begleitung anzunehmen. So viel ist also selbstverständlich, dass die Existenz unmessbarer Pausen am Schlusse von Versen oder grösseren Perioden keine musikalische Nothwendigkeit ist. Aber überhaupt ist das Eintreten von Pausen nach jedem Verse oder jeder grösseren Periode keine musikalische Nothwendigkeit. Es gibt selbst in der einfachsten Musik, im Volksliede, Periodenverbindungen, die mit keinerlei Pausen versehen sind (s. Anh. § 7). Ueber etwaige Pausen am Schlusse jeder griechischen Periode fehlt uns ein Zeugniss aus dem Alterthum. Der bekannte Satz des Hephästion: *πᾶν μέτρον εἰς τελευταίαν περατοῦται λέξιν* lehrt, in seiner Anwendung auf die melischen Compositionen, nur, dass mit jeder Melodieperiode auch ein Wort schliessen muss. Dass ein und dasselbe Wort nicht in verschiedene Melodieabschnitte gezerrt wird, ist eine naheliegende Beobachtung; dass aber nach jedem Melodieabschnitte eine Unterbrechung des Vortrags eintrete, müsste uns ausdrücklich beglaubigt sein, wenn wir es als Lehrsatz gelten lassen sollten. Wir müssen es uns also eingestehen, dass wir über Pausen nach denjenigen Vers- und Periodenschlüssen, die nicht durch Hiatus oder Syllaba anceps oder durch eine überzählige Anakrusis gekennzeichnet sind, nichts wissen.

Demnach ist die von Rossbach aufgestellte und von J. H. H. Schmidt als „evident" angenommene Regel: „*Eine jede Periode muss mit einem Versende schliessen und so von der folgenden und vorausgehenden durch eine Pause getrennt sein, die dem Gesange und Tanze zum Ruhepuncte dient*" — hinfällig. Richtig und beweisbar ist nach den obigen Ausführungen nur folgende

---

noch daran Anstoss nehmen, dass der Chor die Lücke ausfüllt, so sind auch andere Beispiele in der Nähe:

$\frac{6}{8}$ ei so sollst du mir al - lein, mehr als Welt und Him - mel sein

(Begleitung) Ich u. s. f. Ein ferneres Beispiel, in welchem die nach einer Periode eintretende Pause 4 Tacte dauert, siehe im Anh. § 7. Kurz, die moderne Vocalmusik legt der oben ausgesprochenen Ansicht kein Hinderniss in den Weg. Damit soll natürlich nicht gesagt sein, dass die moderne Musik überhaupt eine beweisende Analogie bieten könne.

Beobachtung: Eine jede Periode muss mit den charakteristischen Eigenschaften eines Versendes schliessen und kann von der folgenden und vorausgehenden durch eine Pause getrennt sein. Die Existenz einer solchen Zwischenpause ist sicher gestellt, wenn Hiatus oder Syllaba anceps am Periodenende eintritt; ferner, wenn eine Periode mit vollem Tacte endigt und die folgende mit Anakrusis beginnt. Durch andere Mittel sind Pausen nach den Perioden nicht zu erweisen.

Die von Rossbach angenommenen Ruhepuncte des Gesanges und Tanzes wurden vom Dichtercomponisten natürlich auch an das Ende von Perioden gelegt — wenn sie überhaupt angebracht waren. Aber das hängt eben ganz von den dichterischen Intentionen ab, wie oft ein Ruhepunct eintritt: ob Gesang und Tanz nach jedem Melodieabschnitte stille stehen, oder ob Melodie und Reigen ununterbrochen durch ganze Periodenreihen hinfliessen. Der Rhythmus verlangt keine unterbrechenden Ruhepuncte nach jeder Periode, sondern nur Endpuncte, bei welchen ein Glied oder ein Gliedpaar ausläuft, und nach welchen ein weiteres Glied sofort beginnen, aber auch eine Pause eintreten kann. Das alles liegt so sehr in der Natur des Rhythmus und ist an so unzähligen Beispielen älterer und neuerer Musik zu ersehen, dass man fast unwillig wird, wenn man solche Grundregeln gegen willkürliche Annahmen erst wieder schützen soll.

Die Lehre von den Pausen lässt sich nun, insofern sie für die griechische Metrik in Betracht kommt, auf folgende Sätze zurückführen. 1) Es gibt zweierlei Unterbrechungen der Tonreihe, messbare und unmessbare. 2) Die messbaren Unterbrechungen haben die Dauer bestimmter Tacttheile, sie sind stumme oder nicht tönende Tacttheile. Wir nennen sie gewöhnlich schlechthin Pausen, genauer tactmässige, enrythmische Pausen. 3) Die enrythmischen Pausen kommen zwischen zwei Gliedern, zwei Versen oder Perioden vor; denn an dieser Stelle zeigen die griechischen Texte oft das Fehlen bestimmter tönender Tacttheile. Sind dagegen alle Tacttheile durch Silben ausgefüllt, so treten keine tactmässigen Pausen ein, und so können ganze Reihen von Gliedern und Perioden ohne jede messbare Unterbrechung verbunden werden. Innerhalb eines Gliedes hat die griechische Vocalmusik keine enrythmische Pause. 4) Die enrythmische Pause zwischen zwei Gliedern ist gewöhnlich der letzte Tacttheil des ersten Gliedes; das folgende beginnt dann

mit vollem Tacte, d. h. mit einer betonten Silbe. Wahrscheinlich aber gibt es auch solche enrythmische Pausen, die den ersten Tacttheil des zweiten Gliedes bilden, wenn dieses nämlich mit einer Anakrusis anfängt und das vorhergehende mit einer unbetonten Silbe schliesst. — 5) Die unmessbaren Unterbrechungen können nach jedem Tacttheile, nach dem tönenden, wie nach dem stummen, eintreten. Sie werden ausgeführt, indem man auf dem betreffenden Tacttheile etwas länger, als rhythmisch oder metrisch nothwendig ist, verweilt, oder indem man den Vortrag auf eine nach Gutdünken bestimmbare Zeitdauer ruhen lässt. Man bezeichnet sie jetzt durch die Fermate 𝄐. 6) Die Fermate beruht nicht auf einer rhythmischen Nothwendigkeit, wie die enrythmische Pause, sondern auf der subjectiven Intention des Tondichters oder Sängers. 7) Da die alten Theoretiker kein Zeugniss und kein Zeichen für die Fermate überliefert haben und die Texte selbst keine Andeutung darüber enthalten, so wissen wir nicht, wo jene nach subjectiver Intention anwendbaren Unterbrechungen statt fanden. — 8) Die am Ende der Verse und Perioden durch Tactschluss und Anakrusis oder durch Hiatus oder durch Syllaba anceps angezeigten Unterbrechungen können sowohl enrythmische Pausen als Fermaten sein. In der melischen Poesie ist das, nach Verlust der Melodie, nicht mehr zu unterscheiden. In den gesprochenen Gedichten dagegen, welche meist einzelne Verse, sonst nur eine beschränkte Grösse der Perioden haben, sind die Schlusspausen nach Vers oder Periode selbstverständlich unmessbar. Denn der sprachliche Vortrag hat kein sicheres Mittel, Pausen, die über ein rhythmisches Glied hinausreichen, abzumessen.

Nach diesen Grundsätzen leuchtet es ein, dass die Schmidt'sche Ansicht vom Pausensatz auf einem Missverständnisse beruht. Seine Combinationen der Kola, soweit sie durch jene unmessbare Verspause begründet sein sollen, sind ein Phantasiespiel, welches sich weder durch die moderne, noch durch die antike Rhythmik irgendwie der Wirklichkeit nahe bringen lässt.

§ 6. Schlussfolgerungen.

Es könnte ungerecht erscheinen, wenn ich die von J. H. H. Schmidt aufgestellten eurythmischen Responsionsschemata in das Reich der Phantasie verweisen wollte, ohne die Gründe mitzu-

theilen, durch welche er sein Zahlenspiel dem Leser plausibel zu machen sucht. Freilich sind diese Gründe kaum der Erwähnung werth. Sie lauten:

„Es können auch metrisch ganz verschiedene Kola, wenn sie nur demselben Tactgenus angehören und gleiche Ausdehnung haben, einander entsprechen. ... Wir vermögen glücklicher Weise die sichersten Beweise hierfür beizubringen. Als solche müssen folgende gelten:

I Wir wissen, dass die daktylischen Hexameter in ihren verschiedensten Formen doch immer als ein und dieselbe Versart gelten; selbst der *ὁλοσπόνδειος* entspricht genau dem *μονόσχημος δακτυλικός*. — Derselbe Fall ist bei allen anderen Versen, die in fortlaufender stichischer Folge Gedichte bilden.

II Auch Verse mit irrationalen Tacten entsprechen genau den gleichnamigen Versen ohne dieselben. —

III Da der kyklische Daktylus immer noch dem diplasischen Tactgenus angehört, so können auch logaödische Verse den rein trochäischen oder iambischen entsprechen. —

IV Noch auffälliger ist es, dass Verse für gleich gelten, in denen die Stellung der langen und kurzen Silben sich geradezu umgekehrt hat. Der Fall ist ganz gewöhnlich bei den „systematischen" Anapästen. — (⏑ ⏑ ⏑́ = – ⏑́ ⏑)

V Auf das allerbestimmteste aber wird unsere Thesis durch die sogenannten ungenauen antistrophischen Responsionen bewiesen. Wenn z. B. an derselben Stelle, wo in der Strophe ein Daktylus steht, in der Gegenstrophe ein Spondeus stehen darf oder umgekehrt; wenn überhaupt alle möglichen contrahirten und aufgelösten Tactformen antistrophisch wechseln dürfen; ja wenn selbst die rationale Silbe die irrationale unter diesen Umständen vertreten darf: so ist leicht einzusehen, dass manche Kola in der Strophe und Gegenstrophe eine sehr verschiedene Gestalt gewinnen müssen" (sic).

Die fünferlei Variationen liegen sehr nahe. Jedermann wird sich leicht eines Liedes erinnern, in welchem der Text verschiedener Strophen die erwähnten Auflösungen oder Dehnungen von Tacttheilen erfordert, ohne dass die Melodie modificirt wird. Nämlich:

I { – ⏑ ⏑ ♩ ♫ / – – ♩ ♫ }   II { ⏑ – ⏑ – ♪ | ♩ ♪ ♩ / – – ⏑ – ♪ | ♩ ♪ ♩ }   III { – ⏑ ♩ ♪ / – ⏑ ⏑ ♪. ♬ ♪ }

IV { ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ♫ | ♩ ♫ ♩ 𝄽 | / – ⏑⏑ – – ♫ | ♫ ♫ ♩ 𝄽 | }   V wie I, und ♪ ♪ ♪ = ♪ ♪ ♪ u. a.
„ II

Praktische Beispiele von der Identität der Melodie bei diesen leichten rhythmischen Modificationen wird man in den verschiedenen Strophen des Volksliedes „Herr Oloff" finden (s. Anh. § 7).

Aber auch hier haben wir es wohl mit einem Missverständnisse Schmidt's zu thun. Was ist denn dasjenige, was er „Responsion" nennt? Die oben mitgetheilte fünffache Begründung schliesst er mit folgendem Raisonnement: „Ist dieses aber bei völlig gleicher Melodie möglich, wie viel mehr muss es gestattet sein, wo diese nur analog zu sein braucht, oder sogar in dem Verhältniss des Gegensatzes stehen darf! — So ist denn durchaus kein Anstoss zu nehmen an der eurythmischen Responsion metrisch sehr ungleich gebildeter Kola. Es ist überall die melische Bedeutung derselben wohl ins Auge zu fassen, und diese kann sogar unter Umständen variirende Tactformen fordern. Welche eintönigen, ermüdenden Melodien müssten entstehen, wenn in den respondirenden Kolis durchaus dieselbe Ausfüllung der Tacte statt haben müsste, wenn z. B. an derselben Stelle, wo das Vorderglied eine Viertelnote hat, auch das Hinterglied sie zeigen müsste, wenn dafür nicht zwei Achtelnoten oder irgend eine andere metrische Grösse stehen dürfte!" Aus der etwas allgemeinen Fassung lässt sich zunächst entnehmen, was zur „Responsion" nicht erforderlich ist: 1) keine Gleichheit der Melodie; 2) keine Gleichheit der Tactfiguren. Also bleibt als einzig nothwendiges Requisit respondirender Kola übrig, dass sie gleich lange Zeit dauern; wie sie im Einzelnen klingen, ist Nebensache. Tritt eine solche „Responsion" nothwendig in das Bewusstsein des Hörers? Diese Frage kann man sich durch ein leichtes Experiment beantworten. Damit alle Einwirkung verschiedener Melodie oder verschiedener Vocalklänge beseitigt werde, schlage man zwei oder drei gleich grosse Tactreihen mit einem Stäbchen auf einen harten Gegenstand laut an, so zwar, dass sämmtliche Tacte derselben Art angehören, aber ihre Theile in verschiedener Weise gebildet und verbunden sind. Je einfacher

und übersichtlicher die Tactreihen sind, desto bestimmter wird man zu einem Resultate gelangen. Z. B. 4 $\frac{2}{4}$-Tacte werden ganz exact dreimal so hintereinander geschlagen:

1

2

3

Man fühlt, dass in bestimmten, gleichen Zeitabschnitten schwerbetonte Schläge erfolgen; und da dieser starken Schläge regelmässig gleich viele in einer Reihe sind, so machen die Reihen den Eindruck, als ob sie gleich lange dauerten. Man fühlt aber auch, dass die gleichen Zeitabschnitte, welche von einem schwerbetonten Schlage bis zum folgenden währen, in sich verschieden gestaltet sind, jenachdem ein, zwei oder kein leichter Schlag zwischen die zwei schweren tritt. D. h. nicht die gleiche Dauer der ganzen Tacte allein, sondern auch die verschiedene Dauer der einzelnen Tacttheile wirkt selbständig auf das Ohr. Dieses empfängt daher von den drei Tactreihen nicht dieselben Eindrücke, sondern jede Reihe übt ihre eigenthümliche Wirkung. Die Eigenthümlichkeit der einzelnen Reihe macht sich aber nicht als eine absolut nothwendige geltend, sondern zeigt sich als eine willkürliche, der Phantasie des Rhythmikers entsprungene: das Ohr würde auch befriedigt sein, wenn die erste Reihe noch einmal repetirt würde, oder eine anders geformte Reihe einträte, die selbst kürzer oder länger sein könnte, wenn sie nur nicht übermässig gross oder klein wäre. Z. B.

1 *bis*

2

3

Diese Rhythmisirung ist nicht fingirt, sondern liegt einem frommen Liede zu Grunde (Anhang § 7). Die Wirkung der gleichen Tactdauer ist für das Ohr dieselbe geblieben, nur das Hinzutreten eines ferneren schweren Tacttheils in der zweiten und dritten Reihe modificirt den Eindruck der Gleichmässigkeit, lässt aber die Reihen doch noch in einem guten Gewichtverhältnisse zu einander erscheinen.

Nach J. H. H. Schmidt ist nun „Responsion“ zwischen den viertactigen Reihen möglich. Ja, er lässt noch verschiedenartigere Glieder respondiren, als oben in dem ersten Beispiele verbunden sind. So:

bis | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ∧ ‖
⏑ | ⏖ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ | – ⏑ ‖ } d. i. } I 345.

Es leuchtet aber nach unserem Experimente ein, dass eine solche „Responsion“ nur in dem Eindrucke des Gleichmasses beruht, wie ihn das Eintreten rhythmischer Schlusspuncte nach gleichen Zeitabschnitten hervorbringt. Wenn Schmidt dieses Eintreten des Reihenschlusses nach gleichen Zeitabschnitten „Responsion“ der Reihen nennen will, so ist mit ihm nicht zu streiten. „Responsion“ ist ein sehr allgemeiner Begriff. Aber falsch ist es, diese Art von Entsprechung mit der antistrophischen Responsion zu vergleichen, welche auf identischer Tacttheilung innerhalb der Reihen beruht und nur jene kleinen Auflösungen oder Dehnungen gleicher Tacttheile zulässt, wovon oben eine fünffache Probe gegeben ist. Wenn solche Reihen „respondiren“ sollen, wie

⏑ – ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
= ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – (oben S. 54 ff.),

so liefern die „sogenannten ungenauen antistrophischen Responsionen“ dafür gewiss keinen „allerbestimmtesten“ Beweis.

Vergleichen wir nun die Wirkung der vorhin zum Experimente angeführten Tactreihen, so stellt sich heraus, dass im ersten Beispiele bei dem Schlusstacte der zweiten und dritten Reihe das Gefühl wach wird, als wenn ein identisch abgemessener Zeitraum abgelaufen wäre, dass dagegen im zweiten Beispiele durch den Schlusstact der zweiten Reihe das Gefühl entsteht, als wenn ein anderes, aber passendes Zeitmass eingetreten sei. Es gehört ein besonders geschultes Ohr dazu, wenn dieses Gefühl des gleichen oder passenden Zeitganzen ohne äussere Hilfsmittel zur mathematisch sicheren Wahrnehmung gesteigert werden soll. Aber auch ein ungeschultes Ohr empfängt den Eindruck, dass die rhythmischen Endpuncte der Reihen im ersten Beispiele nach gleichen Zeitabschnitten, im zweiten theilweise nach ungleichen Zeitabschnitten eintreten. Wenn also im ersten Beispiele Responsion der drei Reihen vorhanden sein sollte,

im zweiten Beispiele nicht, so kann das nur auf diesem Eindrucke des Ohres beruhen.

In der That ist die eurythmische „Responsion“ Schmidt's nichts anderes, als das rhythmische Gleichgewicht gleich grosser Tactreihen*). Indem er sich durch den von Rossbach und Westphal willkürlich eingeführten Namen „Responsion“ zu dem Missverständnisse verleiten liess, als sei hier eine der antistrophischen Entsprechung verwandte Erscheinung, bildete er die von jenen Metrikern unglücklich begonnene Schablonirung der Strophen nach Ausdehnung der einzelnen Zeilen bis in die lächerlichsten Consequenzen durch. Es ist eine bekannte Beobachtung, dass unser Ohr abstracte rhythmische Formen nur innerhalb einer beschränkten Zeitgrenze als einheitliches Ganze fassen kann — die Griechen fassten höchstens 25 Zeiteinheiten als **ein** Kolon zusammen —; **zwei** abstract rhythmische Kola werden durch Gegenüberstellung als zwei Grössen gewissermassen abgewogen. Auf diese Weise kann in grösserer Composition das Ohr immer je ein Kolon gegen ein vorhergehendes und ein folgendes taxiren, ob es im Gleichgewicht steht. Es kommen also in der Abwägung durch das Ohr höchstens drei nebeneinander stehende Kola in Betracht, wenn es sich um eurythmische Ausdehnung handelt und die Einzeltacte der Kola verschieden, die Melodie aber verloren ist. Schmidt dagegen sieht den Gliedern auf die grösste Entfernung an, dass sie sich entsprechen. Die Kola: *ὃν ἐγὼ λεύσσων περὶ πᾶν οὔπω | δύναμαι τέμενος*

---

*) Dies wird auch durch die modernen Beispiele Schmidt's bestätigt. So sagt er: „In dem Volksliede *„Morgenroth“* u. s. w. entsprechen sich: _ _ | ⌴ | _ _ | ⌴ ‖ und _ _ | _ _ | _ _ | ⌴“. Das sind die ersten beiden Zeilen: *„Morgenroth, Morgenroth* ‖ *Leuchtest mir zum frühen Tod“* ‖. Abgesehen von dem Reim, der nicht hierher gehört, haben die beiden Sätze nichts Gemeinschaftliches, als dass bei dem Worte: *„Tod“* der Sänger und Hörer den gleichmässigen Abschluss und somit das Gleichgewicht der zwei rhythmischen Tactreihen fühlt. Das Volk dehnt aber gewöhnlich den zweiten Satz, indem es auf der Silbe *„mir“* länger verweilt oder gar noch auf derselben den nächst höheren Ganzton in die Melodie einfügt. Dadurch erhält der zweite Satz einen Tact mehr, als der erste, ohne dass die Eurythmie gestört wird: _ _ | ⌴ ⁀| _ _ | _ _ | ⌴ |. Das rhythmische Gewicht dieser Pentapodie passt vortrefflich zur voraufgehenden Tetrapodie, weil der Abschluss der ganzen Periode breiter wird. Man sieht also, dass die von Schmidt angenommene „Responsion“ auf keiner Nothwendigkeit beruht.

γνῶναι ποῦ μοί | erinnern ihn daran, dass die an dreizehnter Stelle vorher gehenden beiden Kola auch 4 Tacte hatten, wenn sie auch etwas anders lauteten: *προσδέρκου, λεῦσσέ νιν* | *προσπεύθου πανταχῇ* |. Also respondiren in seinem Ohr, wie der Leser wohl glauben muss, folgende Reihen:

_ | ⌞_ | ⌞_ | _ ⏑ | _ ∧ |, nach 13 Kola:
= ⏑ ⏑ | _ ⏑⏑ | _ ⏑⏑ | _ _ | _ ∧ | (natürlich sollen die *πόδες ἴσοι* irrational sein*).

So in der „Compositionslehre“ (II p. LXXI); in der „Eurhythmie“ (I 62) präsentirt sich die Entsprechung noch toller:

⌞_ | _ _ | _ ⏑ | _ ∧ |
= ⏑ ⏑ ⁝ _ _ | _ ⏑ ⏑ | _ _ | _ ∧ |

So sehr kann das Ohr nicht täuschen, dass es dergleichen „Responsionen“ zu vernehmen meint. Und die ganze Selbsttäuschung, die den Schmidt'schen Schemata zu Grunde liegt, wäre nicht möglich gewesen, wenn nicht die letzteren auf dem Papiere, statt mit dem Ohre, gemacht wären. Der phantastischen Spielerei wird dadurch die Krone aufgesetzt, dass Schmidt sich auf die melische Bedeutung der Kola beruft. Woher weiss denn ein Sterblicher, wie die melischen Phrasen gruppirt waren, wann eine Wiederholung, ein Gegensatz, eine Nachahmung in der Melodie eintrat?

Es will nichts bedeuten, dass J. H. H. Schmidt seine Combinationen durch Reim-Entsprechung in der deutschen und italienischen Poesie mundgerecht machen möchte (II 338). Darin liegt eben ein Anzeichen für die Unzulänglichkeit und Unsicherheit seiner Combinationen, dass er sie durch ein der hellenischen Poesie fremdes Klangmittel, durch den Reim, verständlich machen muss, während ihm ja in den gereimten Zeilen auch der Rhythmus zu Gebote stand. Würde er die Responsion des Sonnettes ohne den Reim finden, nur aus der Rhythmisirung der Verse? Und hilft denn selbst der Reim überall durch? In dem Spruch des Spervogel:

Tritt ein reines Weib daher im schlichten Kleid,	*a*
so kleidet doch so lieblich sie die Sittsamkeit,	*a'*
dass ihr an Glanz die Blume weicht,	*b*
dass sie der goldnen Sonne gleicht —	*b'*

*) Ich habe die Schmidt'schen Zeichen der Irrationalität vermieden (vgl. S. 54).

respondiren die Reime von a und a', b und b'; die Melodie aber richtet sich nach den Reimen nicht, sondern lässt die Tetrapodie: „*so lieblich sie die Sittsamkeit*" (a') der folgenden Tetrapodie b entsprechen. (S. Anh. § 7.) Hier kommt die Bemerkung Schmidt's, dass „die Componisten sich nicht leicht durch die Texte die Hände binden lassen" (II 335), natürlich nicht in Frage. Aber auch abgesehen von der Melodie, macht der Reim die Gruppirung der rhythmischen Perioden nicht immer deutlich, da Verse von verschiedener Ausdehnung denselben Reim erhalten können, z. B.

Mancher Thor, der Thorheit nicht bewusst, a
Trifft mit Spott die eigne Brust, a'
Weil er sein selbst nicht achtet. b
Wer die Schalkheit trägt im eignen Herz, c
Der sieht Schalke allerwärts. c'
Mir sei er tief verachtet. b'

Nach den Reimen würde die Responsion so ausfallen: $\overset{\frown}{a\,a'}\,b\,\underbrace{\overset{\frown}{c\,c'}\,b'}$.

Nach dem Rhythmus dagegen muss sie sich anders gestalten: $a = c$, $a' = c'$, $b = b'$; und so hat es auch der fürstliche Dichtercomponist gehalten (s. Anhang § 7). Die mittelalterlichen Sänger lassen eben die melodische Responsion beliebig neben der declamatorischen Klangwirkung des Reims und diese wiederum selbständig neben der rhythmischen Bewegung hergehen, wodurch eine eigenthümliche Variation entsteht.

Auf die antike Poesie wirft diese Compositionsweise kein Licht. Nur so viel lässt sich auch an der Gliedergruppirung in den mittelalterlichen Gesängen ersehen, dass ohne die Melodie alle rhythmischen Combinationen sehr trügen können.

Wenn nun Jemand das Wort „*Responsion*" in einer ganz allgemeinen Bedeutung, wie: „*entsprechende Aufeinanderfolge*" anwenden will, so kann er allerdings sagen, dass rhythmische Glieder von gleicher Ausdehnung in „*Responsion*" treten, vorausgesetzt, dass die Glieder unmittelbar verbunden sind. Eine eben so richtige „*Responsion*" wird nun freilich auch unter eurythmisch proportionirten Gliedern ($4 + 5$, $4 + 6$ u. a. S. 76) statt haben. Versteht man aber unter Responsion, wie billig, eine entsprechende Wiederholung gleicher Motive, so wird man nur Glieder von melodisch oder rhythmisch gleicher Gestalt respondiren lassen.

III. ABTHEILUNG.

ÜBER DIE KOLOMETRIE.

§ 1. Geschichte der Kolometrie.

Wie die griechischen Dichter der classischen Zeit den rhythmischen Satzbau ihrer Compositionen dem Sänger, Instrumentalisten und Lehrer verständlich gemacht haben, ist uns nicht bekannt. Dass äussere Kennzeichen in der Schrift zu diesem Zwecke angewendet wurden, kann man wohl glauben. Denn es setzte nicht nur einen hohen Grad technischer Erfahrung, sondern auch musikalische und poetische Begabung voraus, Poesien, die ohne Gliederabtheilung geschrieben waren, richtig aufzufassen und vorzutragen. So hoch standen aber gewiss nicht alle Sänger und Instrumentalmusiker, welche die kunstvollen Compositionen eines Pindar und Aeschylus aufzuführen hatten. Wenn wirklich in den Aufzeichnungen der Poeten keine Abtheilung der rhythmischen Glieder angegeben war, so hatte gewiss der Chorlehrer die mühevolle Aufgabe, seinen Sängern und Spielleuten die Satzbildung zu erklären und demgemäss den Vortrag einzustudiren. Uebernahm der Dichter selbst das Amt des Chorlehrers, so vereinfachte sich die Arbeit; wenn er aber, wie Aristophanes, einen besonderen Chorlehrer verwendete, so musste er diesem specielle Anweisungen geben, für den Fall, dass sein Manuscript nicht ausreichend mit rhythmischen Zeichen versehen war.

Einigermassen entbehrlich wären die rhythmischen Theilungszeichen desshalb, weil der Satzbau und die Gliederformen dem griechischen Musiker geläufiger sein mussten, als man nach unseren Musikverhältnissen zu glauben geneigt ist. Unsere Tactschrift ist ein so vorzügliches Orientirungsmittel, dass die Lehre von der Gliederung mehrerer Tacte und von der Satzfügung mehrerer Glieder entbehrlich zu sein scheint. Die für den praktischen Musikunterricht geschriebenen Lehrbücher bestätigen das. Aber die griechischen Musiker hatten kein so bequemes Orien-

tirungsmittel, und es gehörte ebenso nothwendig zu ihrer Ausbildung eine Satzlehre, wie zu unserer musikalischen Ausbildung die Tactlehre gehört. Indess konnten auch in der besten und eingehendsten Satzlehre nicht alle, nicht einmal die meisten Gliederformen der praktischen Composition so behandelt werden, dass der ausübende Musiker danach im einzelnen Falle den rhythmischen Zusammenhang einer Periode stets und sicher erkannt hätte.

Noch schlimmer stand es mit den Theoretikern der nachclassischen Zeit, welche keine Aufführungen hörten und also keine lebendige Tradition hatten. Wenn sie in den Handschriften auch keine Bezeichnung vorfanden, so mussten sie theils aus der Beschaffenheit der Melodie, theils aus dem Texte den Gliederbau herzustellen suchen. Selbst nichtmusikalische Gelehrte, welche den Schatz der classischen Lyrik nicht geradezu als Prosa behandeln wollten, konnten die Textabtheilung nach rhythmischen und melodischen Gliedern schwerlich unberücksichtigt lassen. Und praktisch wurde die Gliedertrennung in der Schrift für die alexandrinischen Bibliothekare, wenn sie den Text auszogen, das heisst, für den Leser aus der mit Melodie- und Begleitungsnoten versehenen Handschrift (Partitur) ein blosses Textbuch umschrieben. Die Abmessung der Glieder (*κῶλα*) ist so zu einer nothwendigen Vorarbeit für die metrische Kritik und Exegese der Dichtwerke geworden, und es hat sich ein besonderer Kunstausdruck für diesen Theil der metrischen Studien gebildet: *κωλομετρία* oder *τὸ κωλίζειν* (Subscription des Venetus zu Aristoph. Pax und Nub.).

Im ersten Jahrhundert v. Chr. sind Texte des Pindar und Simonides gebräuchlich gewesen, welche von Aristophanes Byzantius und andern Metrikern in Kola zerlegt waren. Das ersehen wir aus unzweideutigen Zeugnissen des Dionys von Halikarnass (de comp. verb. p. 312. 428 Sch.): *κῶλα δέ με δέξαι νυνὶ λέγειν, οὐχ οἷς Ἀριστοφάνης ἢ τῶν ἄλλων τις μετρικῶν διεκόσμησε τὰς ᾠδὰς [Πινδάρου], ἀλλ' οἷς ἡ φύσις ἀξιοῖ διαιρεῖν τὸν λόγον καὶ ῥητόρων παῖδες τὰς περιόδους διαιροῦσι. — ἐκ δὲ τῆς μελικῆς τὰ Σιμονίδεια ταῦτα. γέγραπται δὲ κατὰ διαστολάς, οὐχ ὧν Ἀριστοφάνης ἢ ἄλλος τις κατεσκεύασε κώλων, ἀλλ' ὧν ὁ πεζὸς λόγος ἀπαιτεῖ.* Die nächste Kolometrie, von der wir wissen, fällt vermuthlich in die frühe Kaiserzeit. Sie rührt her von dem Metriker

Heliodor*). Wir besitzen noch ansehnliche Bruchstücke aus seiner kolometrischen Arbeit über die Komödien des Aristophanes, welche für die Geschichte der dramatischen Texte sehr werthvoll sind (Heliodori colometriae Aristophaneae quantum superest . . . ed. C. Thiemann. Halle 1869; verständig beurtheilt von O. Hense, Heliodoreische Untersuchungen S. 12 ff.). Erst am Anfange des Mittelalters begegnet uns wieder ein Grammatiker, der sich mit der Zeilenabtheilung dramatischer Gesänge befasste, Eugenius (um 500 n. Chr.). Er schrieb eine *κωλομετρία τῶν μελικῶν Αἰσχύλου, Σοφοκλέους καὶ Εὐριπίδου ἀπὸ δραμάτων ιε΄ (Suidas),* die verloren ist. Hierauf ruhten die kolometrischen Studien etwa acht Jahrhunderte — oder die Producte derselben sind verschwunden —, bis im vierzehnten Jahrhundert Demetrius Triklinius mit unzureichenden Kenntnissen, aber „göttlicher Eingebung“, die metrische Arbeit an den dramatischen und pindarischen Gesängen wieder aufnahm (vgl. W. Dindorf Philol. XX 11). Er hatte mehr Erfolg, als Verdienst. Denn seine Bemerkungen wirkten bis zur zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts auf die Texte des griechischen Drama's verderblich ein.

Obgleich die Philologen den Demetrius Triklinius jetzt nach Verdienst schätzen, obgleich sie seine Recension beseitigt und die älteren Quellen des dramatischen und pindarischen Textes in ihr Recht eingesetzt haben, so ist dennoch ein methodisches Zurückgehen auf die vor Triklinius liegende Kolometrie nicht erfolgt. Mit seltsamer Befangenheit steht man auch jetzt noch vor den Verszeilen der älteren Ausgaben und der Handschriften und sucht nur die Verstösse gegen ein gerade herrschendes System

---

*) Das Zeitalter dieses Gelehrten lässt sich nicht auf Jahre bestimmen. Er ist älter als Hephästion, der ihn citirt. Wie weit er jedoch über die Regierung der Antonine zurückdatirt werden muss, darüber herrscht so grosse Meinungsverschiedenheit, dass eine allgemein anerkannte Zeitbestimmung nicht zu erwarten ist (vgl. Ritschl opusc. I 188 f. Anm.). Neuerdings sucht O. Hense eine Vermittlung zwischen der von Ritschl ausgehenden, von W. Dindorf (Philol. XX 9) gebilligten Annahme, welche den Heliodor kurz vor das augusteische Zeitalter setzte, und der Keil'schen Datirung, nach der Hephästion und Heliodor möglichst nahe zusammengerückt werden. Hense verlegt nämlich „die Blüthe des Heliodor in die Mitte des ersten christlichen Jahrhunderts“ (Heliodoreische Untersuchungen, Leipzig 1870, S. 167).

der Metrik zu entfernen. Dass durch jene Umgestaltungen der metrischen und rhythmischen Theorie, welche seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts eingetreten sind, die Texte Pindars und der Dramatiker eine veränderte Gestalt annehmen mussten, ist erklärlich. Aber räthselhaft ist der auf den überlieferten Verszeilen ruhende Bann. Es war leicht zu ersehen, dass die Ausgaben vom 15. bis zum 18. Jahrhundert viele unmetrische Versformen enthielten: man änderte nach eigenem Ermessen. Während man die Wortänderungen auf handschriftliche Ueberlieferung gründen lernte, stellte sich die Einsicht nicht ein, dass auch Versänderungen von derselben Quelle auszugehen haben. Die Folge ist jedem Philologen bekannt und gewiss sehr zur Last: eine grenzenlose Verwirrung in den Verszeilen unserer Ausgaben.

Warum ist kein Versuch gemacht worden, die lyrischen Versformen auf einheitliche, handschriftliche Grundlage zurückzuführen? Offenbar, weil die Theorie der Metrik eine ebenso sichere Handhabe in der Verstheilung sein sollte, wie es die Grammatik im Satzbau ist. Indessen hat die Erfahrung gelehrt, dass die Gesetze der Metrik nicht so einseitig und unverkennbar wirken, wie die Logik, dass sogar die künstlerische Ausführung metrischer Formen sich nicht mit Nothwendigkeit a priori entwickeln lässt. Ohne die Ueberlieferung ist in den griechischen Compositionen grösseren Stils eine zuverlässige Anordnung der Perioden und Glieder nicht zu erwarten. Diejenigen, welche nur nach eigenem Ermessen Verse theilen und zusammensetzen, trauen sich eine dichterische und musikalische Begabung zu, die nahe an des alten Meisters Productionskraft hinanreichen müsste. Darüber zu streiten, ist glücklicherweise unnütz; denn noch keinem Metriker unseres Jahrhunderts ist es gelungen, für eine bestimmte Verstheilung der grossen lyrischen Compositionen allgemeinen oder dauernden Beifall zu erwerben.

Aber die Verse der Handschriften sind vielleicht so willkürlich entstellt, dass sie geradezu unbrauchbar sind? Das scheint der Grund zu sein, wesshalb W. Dindorf den handschriftlichen Zeilen der Gesänge so wenig Beachtung schenkt (Poetae scenici ed. V p. IV). Wenn aber Dindorf uns auf den codex Laurentianus A des Sophokles verweist, so muss er doch zugeben, dass sich auch richtige Zeilen in der Handschrift finden; und wenn Abweichungen zwischen Dindorfs Text und dem

Laurentianus A vorwiegen, so gibt es unter diesen Abweichungen immerhin zahlreiche äusserliche Verschiedenheiten der Schriftweise, die keinen principiellen Unterschied der Kolometrie bedingen. Dahin gehören alle diejenigen langen Zeilen Dindorfs, in welchen mehrere Glieder zu einer Periode vereinigt sind, während die Handschrift jedem einzelnen Gliede seine besondere Zeile anweist. Das ist für die Metrik und theoretische Kolometrie gleichgiltig. Ist aber im Laurentianus ein ächter Stock von Versen — auch nach Dindorfs Theorie — so lohnt es sich, denselben gründlich zu prüfen.

Was hier vom Laurentianus A des Sophokles gesagt ist, lässt sich von den nicht Triklinianischen Codices des Aeschylus, Euripides, Aristophanes, Pindar — soweit ich die Ueberlieferung nach dem vorhandenen, allerdings lückenhaften metrischen Apparate überschaue — ebenfalls behaupten. Fehlerhafte Zeilen finden sich überall, man muss sie nur nach den Regeln einer methodischen Kritik von den richtigen zu unterscheiden und zu bessern verstehen. Es ist ohne wesentliche Bedeutung, ob man die zu einer Periode gehörigen Gliederzeilen der Handschriften nach Böckh's Beispiel in fortlaufender Schrift vereinigt, oder ob man die Gliederzeilen beibehält. In dieser Beziehung sind die Handschriften selbst inconsequent, z. B. der Ambrosianus A des Pindar und der Sophoklescodex (vgl. Christ, die metrische Ueberlieferung der pindarischen Oden S. 4 f. [Abhandl. der bayer. Akad. I Cl. XI 132] und meine Metrischen Studien S. 75). Was schon Bothe fühlte und Böckh einsah, dass jene handschriftlichen Gliederzeilen keine selbständigen Verse seien, ist mit Recht anerkannt worden. Wie wir aber die Zusammengehörigkeit mehrerer Periodenglieder durch die Schrift darstellen sollen, das hängt von äusseren Umständen ab, von der Breite des Papiers oder von der Bequemlichkeit des Lesers. Ich halte die im Pindartexte von Böckh eingeführte Ordnung aber nicht nur für unbequem, sondern auch für zweckwidrig. Denn nicht überall lassen sich die Perioden bestimmen, und es finden sich daher Zeilen im Böckh'schen Texte, welche einen sehr zweifelhaften Werth haben. Ausserdem laufen zwischen seinen Periodenzeilen noch manche Gliederzeilen unter. Zuverlässiger ist jedenfalls die Beibehaltung einer wirklichen Kolometrie, Gliedertrennung in der Schrift, wie ich sie — zum Theil nach Muster der Böckh'schen Antigone — in den „kritischen

Streifzügen" [II] vorgeschlagen habe (Rhein. Museum f. Philol. XXV 249).

§ 2. Einfluss der Kolometrie auf die Zeilenschrift.

Die Abtheilung lyrischer Gedichte nach Gliedern (*κῶλα*) war das einfachste Mittel einer allgemeinen Verständigung über die rhythmische Composition. Es handelte sich beim Ausziehen der Texte aus den Liederbüchern nur darum, dass die Gliederabtheilungen übersichtlich gemacht wurden.. Hier gab es aber zwei Möglichkeiten: entweder führte man die Kolometrie bis in ihre letzten Consequenzen durch und schrieb jedes, auch das kleinste Kolon in eine besondere Zeile, oder man liess die kleineren und bekanntesten, oft wiederkehrenden Gliederverbindungen ungetrennt und wies nur den Gliedern grösserer oder verwickelter Perioden eine besondere Schriftzeile an. Im letzten Falle blieben die zweigliedrigen Perioden mit stereotyper Form, welche unter den Begriff der „Verse" (*στίχοι*) gehören, ungetheilt; im ersten Falle wurden auch die zweigliedrigen Verse, wie der daktylische Hexameter, trochäische Tetrameter, in zwei Zeilen zerlegt. Das geschah natürlich nur bei den melischen Abschnitten, in welchen, oder zwischen welchen Hexameter, Tetrameter und andere „Verse" vorkamen. Stichisch geschriebene Partien, z. B. Tetrameter des Dialogs, epische Gedichte, sind meines Wissens von der Gliedertrennung in der Schrift mit geringen Ausnahmen verschont geblieben.

Die beiden Möglichkeiten sind zu verschiedener Zeit in Anwendung gebracht worden. Das gänzliche Zertheilen bis in die kleinsten Gliederzeilen ist später aufgekommen, als die gewissermassen inconsequente Kolometrie, welche den „Vers" ungetheilt liess und nur mehrgliedrige oder künstlichere Perioden in je eingliedrige Schriftzeilen zerlegte. Dieses kann man sich so erklären, dass die Kolometrie anfangs nicht weiter in der Schrift durchgeführt wurde, als zur allgemeinen Verständigung über den Periodenbau nothwendig war; die „Verse" waren aber unzweideutig: erst die theoretische Pedanterie der späteren Kaiserzeit zog alle Consequenzen und zerlegte sich auch die zweigliedrigen Verse in zwei Zeilen. Uebrigens lag es in der poetischen Geschmacksrichtung der spätrömischen Zeit, kleine und zierliche Verszeilen zu bilden.

Die pedantische Durchführung der Kolometrie bis auf die Zertheilung der bekanntesten Verse, wenn diese in lyrischen Partieen eintreten, ist erst nach Hephästion aufgekommen. Dafür spricht im Handbuche desselben sowohl die Erklärung der gleichartigen Verse, als namentlich die Definition der Asynarteten (p. 87 G): *γίνεται ἀσυνάρτητα, ὁπόταν δύο κῶλα μὴ δυνάμενα ἀλλήλοις συναρτηθῆναι μηδὲ ἕνωσιν ἔχειν ἀντὶ ἑνὸς μόνου παραλαμβάνηται στίχου.* Hephästion kann hier desshalb als ein Zeuge gelten, weil er offenbar noch selbständig thätig war und praktische Uebung im Lesen der Verse besass. Natürlich finden wir auch bei späteren Metrikern noch dieselbe Theorie, aber als überkommene, todte Tradition. Indessen bietet ein zuverlässigeres Zeugniss die zunächst vor Hephästion liegende Kolometrie des Heliodor; sie weist zweigliedrige Verse ohne Trennung in der Schrift auf: z. B. ungetrennte Hexameter, *ἐπικοί,* schol. pac. 1283. eq. 1; iambische Tetrameter schol. pac. 1305. eq. 756; trochäische Tetrameter schol. pac. 301; den Iambelegos, *διπενθημιμερὲς**) *ὃ καλοῦσιν ἰαμβέλεγον* schol. pac. 775 (Thiemann p. 5; vgl. Heph. p. 95 G; oben S. 60 f.). Man darf indessen die ungetrennte Zeilenschrift für zweigliedrige Verse nur als das Vorwiegende und principiell Richtige in der Heliodoreischen Kolometrie betrachten. Denn es gibt Spuren, nach welchen auch schon Heliodor einen Vers in zwei Glieder zerlegt vorfand: solche Versglieder vereinigte er nicht in eine Schriftzeile, sondern begnügte sich, zu bemerken, dass die Vereinigung vorkomme und sogar besser sei. Schol. pac. 775: *τὸ ζ' δακτυλικὸν τρίπουν εἰς δισυλλαβίαν. τὸ η' δακτυλικὸν ὅμοιον. τινὲς δὲ συνάπτουσι τὸ η' καὶ τὸ θ' καὶ γίνεται ἐγκωμιολογικὸν εἰς διπενθημιμερὲς, ὃ καὶ ἄμεινον.* Schol. nub. 456: *τὸ η' συνῆπται δὲ τῷ ἑξῆς, ὄντι ἀναπαιστικῷ, καὶ γὰρ τὰ β' τὸ λεγόμενον Χοιρίλειον***) (vgl. Christ a. a. O. 20 ff. [148]). Sogar den Hexameter findet man in demselben Scholion, welches aus dem Venetus stammt, bereits theoretisch in zwei ungleiche *κῶλα* getheilt. Die von Dindorf so geordneten Verse der Wolken 467—475 (poet. scen. ed. V Ar. p. 36):

---

*) *πενθημιμερές* cod. V.

**) *τὰ β* „id est *τὰ δύο*, *ambo*" Dindorf (ed. Dübn. p. 433). *τῶν λεγομένων Χοιριλείων* cod. vgl. Thiemann p. 15.

[*ΣΤ. ὄψομαι;*] *ΧΟ. ὥστε γε σοῦ πολλοὺς ἐπὶ ταῖσι θύραις ἀεὶ καθῆσθαι,*
βουλομένους ἀνακοινοῦσθαί τε καὶ ἐς λόγον ἐλθεῖν
πράγματα κἀντιγραφὰς πολλῶν ταλάντων,
ἄξια σῇ φρενὶ συμβουλευσομένους μετὰ σοῦ·
werden durch die Kolometrie des Venetus folgendermassen zerlegt:

	Scholion:	
[ΣΤ. *ὄψομαι*	*τρισύλλαβος κατὰ πόδα κρητικόν*]	
	1—9 *περίοδος ἐννεάκωλος*	
ΧΟ. 1 *ὥστε γε σοῦ*	1 (*κῶλον*) *χοριαμβικόν, ποιεῖ συζυγίαν.*	
2 *πολλοὺς ἐπὶ ταῖσι θύραις*	2 *ἀνάπαιστον προσοδιακὸν δωδεκάσημον*	
3 *ἀεὶ καθῆσθαι,*	3 *ἰαμβικὸν πενθημιμερές*	
4 *βουλομένους ἀνακοινοῦσθαί*	4 [*δακτυλικὸν*] *ἐφθημιμερές*	*καὶ γὰρ τὰ β' ἔπος*
5 *τε καὶ ἐς λόγον ἐλθεῖν*	5 [*ἀναπαιστικὸν πενθημιμερές*]	
6 *πράγματα κἀντιγραφὰς*	6 *δακτυλικὸν πενθημιμερές*	
7 *πολλῶν ταλάντων*	7 [*ἰαμβικὸν* „]	
8 *ἄξια σῇ φρενὶ συμ-*	8 [*δακτυλικὸν* „]	*καὶ γὰρ τὰ β' τὸ λεγόμενον Χοιρίλειον*
9 *βουλευσομένους μετὰ σοῦ.*	9 *ἀναπαιστικὸν* [wie 2]*)	

Dass der Hexameter 4+5 in der Handschrift, nach welcher sich die Kolometrie richtete, noch in eine Zeile zusammen geschrieben war, lässt sich ziemlich sicher annehmen, obwohl die betreffende Scholienstelle lückenhaft ist. Der Metriker theilte nämlich auch theoretisch Zeilen, ohne die Theilung zugleich in der Schrift vorzunehmen, wie aus folgenden Ausdrücken hervorgeht: *ἀλλὰ συνῆπται* schol. nub. 456; *τὸ μὲν α' καὶ τὸ β' συνημμένα* pac. 856. (vgl. Thiemann p. 115 f.). Jedenfalls ist die schriftliche Zerlegung des Hexameters vorbereitet, da hier zwei Abschnitte angegeben werden, während sonst die epischen Verse (*ἐπικοί*) als Ganzes gezählt sind. Diese theoretisch bereits vor Hephästion vorhandene Zergliederung in kleine Theile ist nun praktisch ziemlich allgemein in unseren Handschriften durchgeführt. Die mittelalterlichen Gelehrten waren allem Anscheine nach viel zu wenig unternehmend, um eine so weit-

---

*) Die Citate aus dem sehr corrupten Scholion sind nach den Verbesserungen von W. Dindorf (Dübn. p. 433), Thiemann und Hense (Thiem. p. 14) gegeben (vgl. oben S. 61). Die Thiemann'sche Aenderung in Betreff der *κῶλα* 1, 2 ist irrig.

greifende Umschreibung vorzunehmen, die zwar nach älteren kolometrischen Anweisungen angefertigt werden konnte, aber einen hohen Grad technischer Fertigkeit voraussetzte. Diese ist im Mittelalter gewiss selten gewesen, während der Umfang der zu gliedernden Gedichte ein grosser war.

Nun passt es aber ganz zum Charakter der Studien im dritten, vierten, fünften und Anfange des sechsten Jahrhunderts, wenn wir ihnen die mechanische Zerfällung der bis dahin noch ungetheilten Verse und Perioden zuschreiben. Denn jenes spätrömische Zeitalter war fleissig, aber unfruchtbar. Es gab damals, wie die grammatischen Arbeiten zeigen, Gelehrte von grossem Eifer, welche in der Ausnutzung und im Excerpiren älterer Sammelwerke eine löbliche Geduld und technische Fertigkeit beweisen — mehr, als man bei dem beschwerlichen Studium mit den unhandlichen Rollen und Fascikeln des Alterthums erwarten sollte. Die Metriker jener unfruchtbaren Epoche haben nur die Anweisungen ausgeführt, welche sie in den alten Kolometrien von Aristophanes bis auf Heliodor vorfanden. Als Vertreter ihrer Richtung wird man den erwähnten Eugenius betrachten dürfen.

Die Arbeit war übrigens weder in der älteren alexandrinischen Schule, noch in der nach-heliodoreischen Zeit eine gleichmässige. Obwohl wir bei Heliodor schon Spuren von der Zerlegung zweigliedriger Verse finden, so war dennoch nicht einmal die Abtheilung mehrgliedriger Perioden in einzelne Schriftzeilen überall zu seiner Zeit durchgeführt. Dafür zeugen mehrere Stellen der Aristophanes-Scholien: *ἑξὰς μονοστροφικὴ τετρακώλους ἔχουσα**) *τὰς περιόδους ἐκ τριῶν Γλυκωνείων καὶ τοῦ Φερεκρατείου, συνῆπται δὲ τῇ λέξει καὶ μόνον διακέκριται τὸ Φερεκράτειον* eq. 973; *τὰ ἑξῆς ι', ια', ιβ', ὡς μὲν κεκώλισται, ἔστι χορίαμβος ἐφθημιμερής· συνῆπται δέ· δύναται δὲ τὸ α' αὐτῶν μετατεθῆναι ἐκ τῆς ἑξῆς συλλαβῆς, τὰ δὲ λοιπὰ ἑνωθῆναι* pac. 775 (vgl. Christ a. a. O. p. 20 [148], Thiemann p. 5); *τὸ μὲν α' καὶ τὸ β' Ἰωνικὰ ἀπὸ μείζονος ἐφθημιμερῆ συνημμένα* pac. 856 (Thiemann p. 6). Andererseits sind auch manche Verse, selbst hin und wieder complicirtere, dem kolometrischen Eifer der nach-heliodoreischen Gelehrten entgangen. Dahin gehören die durch stichische Composition allzu geläufigen Verse, wie

---

*) *τετράκωλος οὖσα* cod. vgl. Thiemann p. 12.

das Aristophaneion, der iambische und trochäische Tetrameter, abgesehen vom daktylischen Hexameter (z. B. schol. plut. 1039), obgleich auch dieser vor der Zweitheilung nicht sicher war (S. 61). Was sich von künstlicheren Perioden in die byzantinischen Pindar-Scholien hinüber gerettet hat, ist von Christ gesammelt worden (a. a. O. S. 15 [143]).

Es lässt sich demnach keine scharfe Grenzlinie zwischen der älteren alexandrinischen Kolometrie einerseits und der jüngeren alexandrinischen, älteren byzantinischen andererseits ziehen. Wenn wir aber nach der hervorstechendsten Eigenthümlichkeit die beiderseitige Thätigkeit charakterisiren wollen, so wird man den Metrikern von Aristophanes bis auf Heliodor die theoretische Kolometrie überhaupt und speciell die schriftliche Zerlegung der vielgliedrigen Perioden und der nicht stichisch vorkommenden zweigliedrigen Perioden oder Verse zuschreiben; dagegen fällt den nach-heliodoreischen Metrikern die weitere Ausbeutung der theoretischen Kolometrie und besonders die Zergliederung der Verse zu*).

Verfolgen wir den Arbeitsgang der nach-heliodoreischen Kolometrie ins Einzelne, dann erklärt sich uns eine auffallende Erscheinung. Wenn nämlich nicht nur die vielgliedrigen Perioden, sondern auch die zweigliedrigen Verse in je eingliedrige Schriftzeilen zerlegt wurden, so erhielten diese Schriftzeilen meistentheils eine annähernd gleiche metrische Grösse. Z. B. in den Fröschen 814—817:

	Scholion: κῶλα ἑπτὰ ἰσόμετρα.	
1 ἦ που δεινὸν ἐριβρεμέτας	1 δακτυλικὸν ἑφθημιμερές	ἑξάμετρον
2 χόλον ἔνδοθεν ἕξει	2 ἀναπαιστικὸν [πενθημιμερές]	

*) Dieses Resultat stimmt im Wesentlichen mit der Ansicht Christs überein (a. a. O. p. 24 [152]): „Im Allgemeinen kann man hier wohl den Satz aufstellen, dass man in der Anfangszeit der alexandrinischen Epoche noch längere Verse liebte, dass man aber später in der Zertrümmerung der Perioden immer weiter ging, bis dann hie und da sich wieder eine Reaction gegen jenes Streben geltend machte“. Die zuweilen in der späteren Epoche vorkommende Erwähnung und Schreibung längerer Verse ist wohl eher ein zufällig oder aus Bequemlichkeit beibehaltener Rest der älteren Kolometrie, als eine bewusste Reaction gegen die jüngere.

3 ἡνίκ' ἂν ὀξυλάλου παρίδῃ	3 δακτυλικὸν ἑφθημιμερές	ἑξάμετρον
4 θήγοντος ὀδόντας	4 ἀναπαιστικὸν [πενθημιμερές]	
5 ἀντιτέχνου· τότε δὴ	5 δακτυλικὸν πενθημιμερές	πεντάμετρον
6 μανίας ὑπὸ δεινῆς	6 ἀναπαιστικὸν [,,]	
7 ὄμματα στροβήσεται	7 ἑφθημιμερὲς Εὐριπίδειον	

(Thiemann p. 68. Christ a. a. O. p. 20 [148]).

So bewegt sich die spätere Kolometrie vorwiegend zwischen 4, 5, 6, 7, 8 Halbfüssen, und grössere Verschiedenheit der metrischen Länge kommt in melischen Partien seltener, im Dialog des Drama's fast nur zwischen Trimetern und Tetrametern vor. Damit wurde die gegenseitige Stellung der Zeilen nach ihrem Grössenverhältnisse, wie sie noch Heliodor anordnet, überflüssig und meistens unthunlich. Heliodor kennzeichnete die Grössenverschiedenheit der Vers- und Gliederzeilen dadurch, dass er den Anfang der längeren Zeilen links herausrückte (ἔκθεσις), die kleineren Zeilen nach rechts einrückte (εἴσθεσις). Trafen mehr als zwei Zeilengrössen zusammen, so wurde die längste Zeile noch über die einfache Vorschiebung (einmalige ἔκθεσις) weiter heraus nach links gerückt (ἐπέκθεσις, d. i. weitere ἔκθεσις), die kürzeste Zeile wurde über die einfache Einschiebung (einmalige εἴσθεσις) hinaus weiter einwärts gesetzt (ἐπείσθεσις, d. i. weitere εἴσθεσις). Mittelgrosse Zeilen fanden eine Zwischenstellung, d. h. sie wurden zwischen der nächst grösseren und nächst kleineren Zeile in entsprechender Vorschiebung angesetzt (παρέκθεσις*). Nun konnte in den melischen

*) Wenn es nicht zufällig ist, dass der Kunstausdruck παρείσθεσις in den Aristophanes-Scholien fehlt, so war es ohne Missverständniss wohl thunlich, die Stellung mittelgrosser Zeilen in Bezug sowohl auf ein kleineres als auf ein grösseres Kolon παρέκθεσις zu nennen. Denn unter den drei Linien:

a 1 ———————   *b* 1   ————
   2   ——————   2   ——————
   3   ————   3 ————————

ist *a* 2 auch mit Bezug auf *a* 1 immer noch in einer halben, mittelgrossen ἔκθεσις, nämlich in einer παρέκθεσις, und erst mit *a* 3 beginnt die eigentliche εἴσθεσις. Umgekehrt kann man *b* 2, im Verhältniss zu *b* 1, als mittelweit (ἐν παρεκθέσει) und *b* 3 als ganz (ἐν ἐκθέσει) vorgeschoben ansehen. Natürlich ist es ebenso richtig mit *a* 2 schon die εἴσθεσις anzufangen, und zwar wäre *a* 2 mit Bezug auf *a* 3 nur theilweise eingeschoben (ἐν παρεισθέσει). Das hängt aber von freier Wahl ab. Jedenfalls ist der Kunstausdruck παρείσθεσις

Partien nicht jede kleine Differenz von einem, zwei oder drei halben Tacten berücksichtigt werden; vielmehr fasst Heliodor auch ganze Gruppen annähernd gleicher Verszeilen zusammen und gibt summarisch an, dass sie, in einem entsprechenden Verhältnisse zum Vorhergehenden, nach aussen oder nach innen gerückt seien (Hense S. 29 ff.). Innerhalb solcher melischer Partien wäre es sehr verwirrend gewesen, wenn man jeden Monometer ganz einwärts, jedes Penthemimeres etwas weiter links, die Tripodie noch mehr links, dann das Hephthemimeres wiederum mehr links, ferner Dimeter, Trimeter, Hexameter, Tetrameter immer weiterhin geschoben hätte. Dagegen ist die heliodoreische Anordnung übersichtlich. Die stereotypen Versformen des Trimeters, Tetrameters, Hexameters erhalten regelmässig ihren Platz je nach der Zeilengrösse; wohl aber sind die um wenige Silben oder Tacte schwankenden melischen Kola möglichst unter den gleichen Zeilenanfang gebracht, und nur bei erheblicheren Differenzen werden innerhalb des Melos weitere εἰσθέσεις, παρεκθέσεις u. s. f. angenommen (z. B. schol. pac. 346. 459)*). Als nun die Kolometrie nach Heliodor auch die zweigliedrigen Verse in den melischen Partien auflöste, die Hexameter zu einem Penthemimeres und Hephthemimeres, die Tetrameter zu zwei Dimetern u. s. w. machte, erhielten die Zeilen durchgängig eine verwandte Grösse, die meistens zwischen 4 und 8 Halbfüssen schwankte. Unter diesen Kola war ein regelmässiges Ein- und Ausrücken nicht durchzuführen. So wurde für einen Theil des Drama's die von Heliodor beobachtete Zeilenstellung überflüssig; und, da dieselbe in den melischen Partien ausser Gebrauch kam, vermochte sie auch in den Dialogen und andern stichischen Abschnitten nicht, sich zu erhalten. Auf diese Weise

---

durchaus nicht so nothwendig oder selbstverständlich, wie man glaubt. Nahe liegt die Bezeichnung εἴσθεσις παρὰ . . . (Hense 24).

*) Aber vollständige Consequenz darf man auch in dieser Beziehung nicht erwarten, da die ganze Zeilensetzung mehr nach einer bequemen Praxis, als nach streng gedachten Regeln gehandhabt wurde. So wird am Schlusse des letztgenannten Scholions für akatalektische und katalektische anapästische Dimeter eine verschiedene Stellung angegeben, wahrscheinlich ἐπέκθεσις für die ersteren, εἴσθεσις für die letzteren. (Thiemann p. 3; im Venetus sind die beiden Bezeichnungen umgestellt ed. Dübn. p. 470). Anderwärts ist dagegen nicht einmal für ein Monometron unter Dimetra verschiedene Stellung erwähnt (z. B. pac. 82. 974).

erklärt sich das auffallende Verschwinden der verschiedenen Zeilenstellung aus den Handschriften und das sonderbare Missverständniss, mit welchem die Byzantiner den doppelten Kunstausdruck εἴσθεσις, ἔκθεσις behandeln. Unsere Handschriften haben nämlich fast ausschliesslich keine künstliche Anordnung der Zeilenanfänge. Und Byzantiner verstehen schon die Worte εἴσθεσις, ἔκθεσις nicht mehr; denn sie bezeichnen damit „Anfang“ und „Schluss“.

§ 3. Ueberreste der älteren alexandrinischen Zeilenstellung und Zeilenzählung.

Man ist geneigt, den Heliodor als Erfinder oder massgebenden Vertreter der künstlichen Zeilenstellung zu betrachten. Aber aus dem Umstande, dass nur die Fragmente seiner Kolometrie von dem Einrücken der kleinen und Ausrücken der grossen Zeilen sprechen, lässt sich nicht schliessen, ob er die Anordnung der Zeilenanfänge zuerst vornahm oder schon vorfand. Die Manipulation ist ja sehr einfach und so natürlich, dass auch die modernen Herausgeber und Drucker aus sich darauf verfielen, dem Auge des Lesenden durch εἴσθεσις oder ἔκθεσις gewisser Verse einige Anhaltspuncte zu geben. Das geschah z. B. in den schönen Brunck'schen Ausgaben und in modernen Gedichten. Dass überhaupt aus metrischen Rücksichten jenes Ein- und Ausschieben der Verszeilen ersonnen worden sei, ist sehr fraglich; denn in prosaischen Schriftstücken werden ebenfalls neue Abschnitte durch Herausrücken der Anfangszeile gekennzeichnet, und so ist dem Auge ein Orientirungsmittel geboten. Schon das Alterthum ist auf dieselbe nahe liegende Schreibweise auch in der Prosa verfallen, wie die Inschriften lehren. Namentlich aber scheinen es kalligraphische Rücksichten gewesen zu sein, die eine verschiedene Stellung der längeren und kürzeren Verszeilen veranlasst haben. Denn der Schreiber, welcher symmetrische Gruppen herstellen will, hat natürlich nur die Zeilenanfänge in der Gewalt, während er die Zeilenschlüsse dem Zufall der Silbenzahl überlassen muss. Das Sperren der Schrift zur Bildung gleicher Zeilenschlüsse ist ein unschönes, aber auch in Inschriften angewendetes Mittel; es ist unzuverlässig, da das griechische und lateinische Alphabet keine kalligraphische Dehnung einzelner Züge hat, wie deren z. B. im hebräischen Alpha-

bete vorkommen. Es war in der That nichts einfacher, als dass bei einer kürzeren Verszeile links und — soweit es zu berechnen war — rechts dasjenige Spatium frei blieb, welches den Grössenunterschied zwischen dem kürzeren und einem vorhergehenden längeren Verse ausmachte. So erhielt der Pentameter eine Mittelstellung zwischen Hexametern, z. B. in der Scipionen-Inschrift:

virtutes generis mieis moribus accumulavi,
progeniem genui, facta patris petiei.
maiorum optenui laudem, ut sibei me esse creatum
laetentur. stirpem nobilitavit honor.

(Ritschl P. L. M. t. XLII vgl. t. LXXIX).

Kurz, es ist wenig wahrscheinlich, dass die Abstufung der Verszeilen im Alterthume von einem Metriker, etwa von Heliodor, ausgegangen sei. Vielmehr werden wir dieselbe als ein Orientirungsmittel und zugleich als eine kalligraphische Manier zu betrachten haben, welche in den Texten des Drama's gebräuchlich war, bis die längeren Verse der melischen Partien in kleine Glieder aufgelöst wurden. Hieraus ergibt sich von selbst ein Urtheil über die Studemund'sche Ansicht, dass „uns der Plautinische Palimpsest mit seinen verschiedenen Abstufungen im weiteren oder geringeren Einrücken metrisch kürzerer oder längerer Verse ein in seiner Art einziges, obwohl etwas verblasstes Bild von dem etwaigen Aussehen einer nach Heliodoreischem Princip geschriebenen Aristophanes - Handschrift" biete, und dass desshalb der metrische Recensent jener Handschrift nach Heliodor gelebt haben müsse (zur Kritik des Plautus S. 48 f.).

Der Plautinische Palimpsest steht in dieser Beziehung nicht allein: dem Einflusse Heliodoreischer Methode wäre ohne Zweifel der Euripides-Palimpsest von Clairmont eher ausgesetzt gewesen, wenn überhaupt aus der Zeilengruppirung ein Schluss auf Recensionsquelle gemacht werden könnte*). Jedenfalls bietet der Claromontanus einige Zeilenstellungen, welche mit den von Heliodor erwähnten *εἰσθέσεις* und *ἐκθέσεις* übereinstimmen.

---

*) Damit soll nicht gesagt sein, dass jener Plautus-Recensent älter sei, als Heliodor. Nur die Berechtigung des Schlusses aus der Zeilengruppirung ist in Abrede zu stellen. Dagegen kann meines Erachtens eine etwas zuverlässigere Zeitbestimmung aus den einzelnen Versformen gewonnen werden.

I. Aus dem Phaethon des Euripides.

Der zu Paris befindliche Euripides-Palimpsest von Clairmont enthält bekanntlich mehr als hundert Verse des Phaethon, und zwar sowohl dialogische als anapästische und melische Partien. Es ist bereits von W. Dindorf hervorgehoben worden, dass die Zeilenanfänge nicht in gleicher Linie stehen, sondern dass die melischen und anapästischen Verse um drei bis fünf Buchstaben weiter vom linken Rande abgerückt sind, als die Verszeilen des Dialogs (poet. scen. ed. V p. III). Eine Beschreibung des Palimpsestes mit Facsimile hat Matthiae gegeben (Euripidis trag. vol. IX p. 256). Im Folgenden ist die Zeilenstellung nach diesem Facsimile angeordnet; dagegen sind statt der handschriftlichen Uncialen kleine Buchstaben gesetzt und die entstellten Worte nach dem Dindorf'schen und Nauck'schen Apparate verbessert. Die Zeilenstellung ist auf den ersten zwei Seiten weniger exact als auf den zwei folgenden. Letztere bieten ein gutes Bild der Heliodoreischen Gruppirungsart.

pag. I. 17 Trimeter.

18 τοὺς σοὺς ἐλέγξω, μῆτερ, εἰ σαφεῖς λόγοι. [ἐν ἐκθέσει]

[Χορ.]

19 κατὰ γᾶν

20 α

21 μέλπει δ' ἐν δένδρῳ ἐλεινὴν [ἐν εἰσθέσει]
22 ἀηδὼν ἁρμονίαν
23 ὀρθρευομένα γόοις
24 Ἴτυν Ἴτυν πολύθρηνον.
25 σύριγγας δ' ὀρεσσιβάται
κινοῦσιν ποίμνας ἐλάται·
ἔγρονται δ' εἰς βοτάναν
ξανθᾶν πώλων συζυγίαι.
ἤδη δ' εἰς ἔργα κυναγοὶ
30 στείχουσιν θηροφόνοι,
πηγαῖς τ' ἐπ' Ὠκεανοῦ
μελιβόας κύκνος ἀχεῖ,
ἄκατοι δ' ἀνάγονται ὑπ' εἰρεσίας

---

25 δ' οὐριβᾶται (sic) Bekker bei Matthiae. · Δ' ΟΕϹΤΙΑΝ, aber die 6 letzten Buchstaben unsicher; Hase, daselbst. —

ἀνέμων τ' εὐαέσσιν ῥοθίοις·
35 ἀνὰ δ' ἱστι . . . . . .

pag. II.

36 σινδὼν δὲ πρότονον ἐπὶ μέσον πελάσσει. [ἐν ἐκθέσει]
τὰ μὲν οὖν ἑτέροισι μέριμνα πέλει,
κῶμον δ' ὑμεναίων δεσποσύνων
ἐμὲ καὶ τὸ δίκαιον ἄγει καὶ ἔρως
40 ὑμνεῖν· δμωσὶν γὰρ ἀνάκτων [ἐν εἰσθέσει]
εὐάμεροι προσιοῦσαι
μολπαὶ θράσος αὔξουσ'
ἐπὶ χάρματ'· εἰ δὲ τύχα τι τέκοι
βαρὺν βαρεῖα φόβον ἔπεμψεν οἴκοις.
45 ὁρίζεται δὲ τόδε φάος γάμων τέλος,
τὸ δή ποτ' εὐχαῖς ἐγὼ
λισσομένα προσέβαν
ὑμέναιον ἀεῖσαι
φίλον φίλων δεσποτᾶν·
50 θεὸς ἔδωκε, χρόνος ἔκρανε
λέχος ἐμοῖσιν ἀρχέταις.
ἴτω τελεία γάμων ἀοιδά.
ἀλλ' ὅδε γὰρ δὴ βασιλεὺς πρὸ δόμων
κῆρύξ θ' ἱερὸς καὶ παῖς Φαέθων
55 βαίνουσι, τριπλοῦν ζεῦγος, ἔχειν χρὴ
στόμ' ἐν ἡσυχίᾳ·
περὶ γὰρ μαγάλων· γνώμας δείξει,
παῖδ' ὑμεναίοις, ὥς φησι, θέλων
ζεῦξαι νύμφης τε λεπάδνοις.
60[κῆρυξ] Ὠκεανοῦ πεδίων οἰκήτορες,
εὐφαμεῖτ', ὦ,
ἐκτόπιοί τε δόμων ἀπαείρετε,
ὦ ἴτε, λαοί.
κηρύσσω δ' ὁσίαν βασιλήιον
65 αἰτῶ δ' αὐδὰν
εὐτεκνίαν τε γάμοις, ὧν ἔξοδος
ἅδ' ἕνεχ' ἥκει,

---

34 *ETAICIN* las Hase, mit Aenderung des ersten *I* in *E* durch die zweite Hand.

36 das erste C (ινδὼν) springt zufällig etwas vor.

52 *IΩ TEΛEIA* cod. die zweite Hand hat das erste *I* in *T* verwandelt und noch ein *I* links vor die Zeile gesetzt.

παιδὸς πατρός τε τῇδ' ἐν ἡμέρᾳ λέχη [ἐν ἐκθέσει]
κρᾶναι θελόντων· ἀλλὰ τῆλ' ἔστω λεώς

70 εἰ γὰρ εὖ λέγω

In dieser Partie sind vielleicht die Zwischenstellungen ἐπείσθεσις, παρέκθεσις verwischt und die ἐν ἐπεισθέσει oder παρεκθέσει befindlichen Zeilen alle unter gleiche Anfangslinie einwärts gerückt worden. Die vollständigen anapästischen Dimeter 37, 38, 39 befinden sich ἐν ἐκθέσει und zwar ganz ebenso, wie die iambischen Trimeter 68, 69. Dagegen werden die anapästischen Dimeter von Heliodor, im Verhältnisse zu iambischen Trimetern, einwärts gesetzt, z. B. τρίμετροι ἴαμβοι κ' . . . (ὑφ' οὕς) . . . εἴσθεσις εἰς περίοδον ἀναπαιστικήν. — περίοδος ἀναπαίστων ιθ' κώλων, (ὑφ' ἅ) . . ἔκθεσις εἰς ἰάμβους τριμέτρους (schol. pac. 1 und 82. 154 und 173). Nun stehen aber andererseits der Trimeter 45 und die anapästischen Dimeter 53, 54, 55, 57, 58, 59 in derselben εἴσθεσις; ferner ist von den zwei gleichen Versen 36 und 44 der erste ἐν ἐκθέσει, der zweite ἐν εἰσθέσει. Es unterliegt also keinem Zweifel, dass die Zeilenstellungen verderbt sind. Vermuthlich waren ursprünglich der ganze und die katalektischen Trimeter 45, 36, 44 ebenso ἐν ἐκθέσει, wie die Zeilen 1—18, 68, 69. Dann folgten ἐν εἰσθέσει die anapästischen Dimeter 33, 34, 37, 38, 39, 53—59 (mit dem Monometer 56) und endlich ἐν ἐπεισθέσει die gemischten Tetrapodien, Tripodien, 5 und 7 Halbtacte 19—32, 40—43, 46—52. Die daktylischen Tetrapodien 60, 62, 64, 66 stehen richtig ἐν εἰσθέσει; die Dipodien 61, 63, 65, 67 sind, wie die Monometer unter Anapästen, nicht besonders in eine ἐπείσθεσις versetzt.

pag. III 10 Trimeter.

11 ὦ καλλιφεγγὲς Ἥλι', ὥς μ' ἀπώλεσας [ἐν ἐκθέσει]
καὶ τόνδ'· Ἀπόλλω δ' ἐν βροτοῖς σ' ὀρθῶς καλεῖ
ὅστις τὰ σιγῶντ' ὀνόματ' οἶδε δαιμόνων.

[Χορός] Ὑμὴν Ὑμήν, [ἐν εἰσθέσει]
15 τὰν Διὸς οὐρανίαν ἀείδομεν
τὰν Ἐρώτων πότνιαν, τὰν παρθένοις
γαμήλιον Ἀφροδίταν.
πότνια, σοὶ τάδ' ἐγὼ νυμφεῖ' ὀφείλω,
Κύπρι, θεῶν καλλίστα,
20 τῷ τε νεόζυγι σῷ
πώλῳ, τὸν ἐν αἰθέρι κρύπτεις

σῶν γάμων γένναν·
ἃ τὸν μέγαν
τᾶσδε πόλεως βασιλῆ νυμφεύεται,
25 ἀστερωποῖσιν δόμοισιν χρυσέοις
ἀρχόν, φίλον Ἀφροδίτᾳ.
ὦ μάκαρ, ὦ βασιλέως μείζων ἔτ' ὄλβος·
ὃς θεὰν κηδεύσεις
καὶ μόνος ἀθανάτοις
30 γαμβρὸς δι' ἀπείρονα γαῖαν
θνατὸς ὑμνήσει.
[Μέρ.] χώρει σὺ καὶ τάσδ' εἰς δόμους ἄγων κόρας [ἐν ἐκθέσει]
κτλ. 4 Trimeter.
pag. IV 17 Trimeter.
55 σὺ δ' ὦ πυρὸς δέσποινα, Δήμητρος κόρη,
Ἥφαιστέ τ' εἴτε πρευμενεῖς δόμοις ἐμοῖς·
[Χορ.] τάλαιν' ἐγώ, τάλαινα, ποῖ πόδα [ἐν εἰσθέσει]
πτερόεντα καταστάσω;
ἀν' αἰθέρ' ἢ γᾶς ὑπὸ κεῦθος ἄφαν-
60 τον ἐξαμαυρωθῶ;
ἰώ μοί μοι, καταφανήσεται
βασίλεια τάλαινα παῖς τ' ἔσω
κρυφαῖος νέκυς.
ὀτοτοτοῖ, κεραύνιαί τ' ἐκ Διὸς
65 πυρίβολοι πλαγαὶ λέχεά θ' Ἁλίου.
ὦ δυστάλαινα τῶν ἀμετρήτων κακῶν [ἐν ἐκθέσει]
Ὠκεανοῦ κόρα, [ἐν εἰσθέσει]
πατρὸς ἴθι πρόσπεσε
γόνυ λιταῖς, σφαγὰς
σφαγὰς οἰκτρά τ' ἀρκέσαι σᾶς δειρᾶς.
[Μέρ.] ἰώ μοί μοι.
[Χορ.] ἠκούσατ' ἀρχὰς δεσπότου στεναγμάτων; [ἐν ἐκθέσει]
[Μέρ.] ἰὼ τέκνον. [ἐν εἰσθέσει]
[Χορ.] καλεῖ τὸν οὐ κλύοντα δυστυχῆ γόνον [ἐν ἐκθέσει]
. . . . των ὁρᾶν σαφῆ.

In dieser Partie genügten zwei Zeilenstellungen, da der längste melische Vers nicht die Grösse des Trimeters erreicht.

---

59 Dindorf will ἄφαντον in der Zeile 59 zusammen schreiben (poet. scen. ed. V p. V).

Es befinden sich regelmässig die Trimeter *ἐν ἐκθέσει*, die kleineren Zeilen *ἐν εἰσθέσει*.

II. Ueber die Zeilenzahl der Sophokleischen Tragödien.

In der Florentiner Haupthandschrift des Sophokles steht folgende Nachschrift über die Blätter- und Zeilenzahl der sieben Tragödien: *περιέχει ἡ βίβλος τοῦ Σοφοκλέους δράματα ζ'. πρῶτον· μὲν Αἴαν μαστιγοφόρον, φύλλα ις'. στίχους ͵αμδ'. δεύτερον Ἠλέκτραν ἐπιβουλευομένην κατὰ τῆς μητρός. φύλ. ις'. στίχους ͵αμ'. τρίτον Οἰδίπουν τύραννον. φύλ. ις'. στίχ. ͵αξ'. τέταρτον Ἀντιγόνην. φύλ. ιδ'. στίχ. ͵αρμζ'. πέμπτον Τραχινίας. φύλ. ιδ'. στίχ. ͵ασκ'. ἕκτον Φιλοκτήτην. φύλ. ις'. στίχ. ͵αυε'. ἕβδομον Οἰδίπουν· τὸν ἐπὶ Κολωνῷ. φύλ. κ'. στίχ. ͵αχλ'.* Die drei ersten Zeilenzahlen sind offenbar durch Ausfall der Hunderte entstellt; die Zeilenzahl der Antigone ist unverhältnissmässig klein und desshalb für verderbt zu halten. Alle vier Zahlen sind von Ritschl hergestellt (opusc. I 174 f.): Aiax 1344, Elektra 1440, König Oedipus 1460, Antigone 1247; unverfänglich sind die drei übrigen Angaben: Trachinierinnen 1220, Philoktet 1405, Oedipus auf Kolonos 1630.

Aber keine dieser Zeilenzahlen passt auf die Handschrift selbst, obgleich die Blätter der letzteren mit obiger Angabe ungefähr übereinkommen. Die stichometrische Differenz ist so erheblich, dass ganz verschiedene Recensionen dem Texte einerseits und der Verszählung in der Nachschrift andererseits zu Grunde liegen müssen. Und zwar bietet der Text durchschnittlich $\frac{1}{4}$ der gesammten Zeilensumme*) mehr, als die Subscriptio angibt. Es kann also nicht zweifelhaft sein, dass die stichometrische Notiz aus älterer Quelle geflossen ist und in dem Codex noch mitgeführt wurde, obgleich sie ihre praktische Bedeutung verloren hatte. Die ältere Quelle lässt sich annähernd bestimmen. Denn die Zeilen des Laurentianus A gehören schon zum grössten Theile derjenigen kolometrischen Methode an, nach welcher auch zweigliedrige, stereotype Verse in zwei Einzelzeilen zerlegt

*) „numerum quarta circiter vel quinta vel etiam tertia parte minorem" berechnet Ritschl für die Recension der stichometrischen Notiz im Verhältnisse zur Handschrift und zu den älteren Ausgaben (Opusc. I 175).

wurden. Das heisst, die Zeilenabtheilung der Handschrift geht auf eine mindestens nach Heliodor veranstaltete Recension zurück (S. 116 ff.). Wenn sich auch einige Spuren ungetrennter zweigliedriger Verse finden*), so sind doch die iambischen Tetrameter und die daktylischen Hexameter unverkennbar nach der kolometrischen Manier des spätrömischen Zeitalters zerlegt (vgl. meine Metr. Studien zu Sophokles S. 75. 198 f. Die Sophokleischen Gesänge S. 3. 51 f.). Die Zerstückelung ging an einigen Stellen so weit, dass selbst Gliedertheile losgetrennt und in besondere Zeilen geschrieben wurden (vgl. Metrische Studien S. 50. 198). Ausserdem sind durch zufällige Schreibfehler und durch bewusstes Eingreifen der byzantinischen Gelehrten einige kurze Schriftzeilen entstanden, welche nur Bruchstücke eines vorausgehenden Verses enthalten (daselbst S. 50. 52. 198 f.). Wenn wir diese Fehler verbessern und die zweigliedrigen Verse in eine Zeile schreiben, so erhalten wir ungefähr die in der stichometrischen Notiz des Laurentianus A angeführte Zeilenzahl. Da nun die ungetheilte Zeilenschrift für zweigliedrige Verse in die ältere alexandrinische Kolometrie gehört, so können wir mit Sicherheit auch die genannte stichometrische Angabe den älteren alexandrinischen Metrikern zuschreiben, als deren Vertreter uns Heliodor näher bekannt ist.

Dass wir in dem Texte des Laurentianus A wirklich nur die Gliedertheilung des spätrömischen Zeitalters, in der stichometrischen Nachschrift dagegen eine Angabe über die ältere alexandrinische Kolometrie haben, will ich an einem Beispiele darthun. Ich wähle dazu den Philoktet: die betreffende

*) Der Archetypus scheint die zweigliedrigen Perioden in der Antigone 806—816 = 823—833 ohne Gliedertrennung enthalten zu haben (Metr. Studien S. 170—173). Die Schreibweise der zwei iambischen Tetrameter O. C. 1451. 1466 erklärt sich ebenfalls aus der ursprünglich ungetheilten Verszeile (das. S. 50). Auch im Laurentianus A kommen vereinzelte Zeilen vor, die mehr als ein Glied enthalten (das. S. 78 f.). Doch habe ich diese Beobachtung in den „Metrischen Studien" (S. 48) zu allgemein ausgesprochen: „wenn eine Periode aus einem oder zwei Gliedern besteht, so ist sie ganz in eine Zeile geschrieben"; denn nur die eingliedrigen Perioden sind durchgehend in eine Zeile geschrieben, die zweigliedrigen erscheinen dagegen in der Recension des Laurentianus meistens schon getheilt, wie meine Einschränkungen der obigen Regel allerdings auch darthun (das. S. 50. 75. 198).

Zeilenzahl in der Subscriptio ist unverderbt, und die rhythmische Composition der Gesänge eignet sich, ihrer Uebersichtlichkeit wegen, besonders zu unserer Berechnung. Die handschriftliche Zeilenzahl und die nothwendigen Verbesserungen habe ich in den „Sophokleischen Gesängen“ S. 64 ff. angegeben.

				Zeilenzahl:
I.	Prologos:	Trimeter	1—134 D. .	134
II.	Parodos:	στρ. α′	135—143 . .	9
		Anapäste	144—149 . .	6
		ἀντ. α′	150—158 . .	9
		Anapäste	159—168 . .	10
		στρ. β′ } ἀντ. β′	169—190 . .	22
		Anapäste	191—200 . .	10
		στρ. γ′ } ἀντ. γ′	201—218 . .	16
III.	Erstes Epeisodion A:	Trimeter	219—390 . .	172
IV.	Strophe des ersten Stasimons		391—402 . .	7 *)
V.	Erstes Epeisodion B:	Trimeter	403—506 . .	104
VI.	Gegenstrophe des ersten Stasimons		507—518 . .	7
VII.	Erstes Epeisodion C:	Trimeter	519—675 . .	157
VIII.	Zweites Stasimon:		676—727 [729 D]	
	στρ. α′ 676—690 **) } ἀντ. α′ 691—705		2×12	24
				687

*) Zusammenziehung von Verszeilen, welche in meinen „Sophokleischen Gesängen“ (S. 66) nach der jüngeren kolometrischen Methode getrennt sind: [mit römischen Ziffern bezeichne ich die oben berechneten vermuthlichen Zeilen der älteren Kolometrie].

I 391—392 ὀρεστέρα παμβῶτι Γᾶ | μᾶτερ αὐτοῦ Διός,
II 393 ἃ τὸν μέγαν Πακτωλὸν εὔχρυσον νέμεις
III 394—395 σὲ κἀκεῖ μᾶτερ | πότνι’ ἐπηυδώμαν,
IV 396—397 ὅτ’ ἐς τόνδ’ Ἀτρειδᾶν | ὕβρις πᾶσ’ ἐχώρει,
V 398—399 ὅτε τὰ πάτρια τεύ | χεα παρεδίδοσαν,
VI 400—401 ἰὼ μάκαιρα ταυρο | κτόνων λεόντων ἐφέ- (?)
VII 402 δρε, τῷ Λαρτίου | σέβας ὑπέρτατον.

**) „Sophokleische Gesänge“ S. 67: I 676 II 677 III 678 IV 679 V 680 VI 681 VII 682 VIII 683
IX 684—685 ἀλλ’ ἴσος ἔν γ’ ἴσοις ἀνὴρ | ὤλλυθ’ ὧδ’ ἀτίμως.
X 686 XI 687—688 πῶς ποτε πῶς ποτ’ ἀμφιπλή | κτων ῥοθίων μόνος κλύων,
XII 689—690 πῶς ἄρα πανδάκρυτον οὕ | τω βιοτὰν κατέσχεν;

			687
	στρ. β' 706—716*) *ἀντ. β'* 717—727 [718—729 D]	2×7	14
IX.	Zweites Epeisodion: Trimeter und einzeilige Ausrufe	730—826 . .	97
X.	Drittes Stasimon	827—864 D	
	στρ. 827—838**) *ἀντ.* 843—854	2×8	16
	4 Hexameter 838—842		4
	ἐπῳδός 855—863***) [864 D] . .		5
XI.	Drittes Epeisodion: Trimeter 865—1080 . . .		216
XII.	Kommos 1081—1217		
	στρ. α' 1081—1101†) *ἀντ. α'* 1102—1122	2×14 . . .	28
			1067

---

*) „Sophokleische Gesänge“ S. 68:
I 706—707 *οὐ φορβὰν ἱερᾶς | γᾶς σπόρον, οὐκ ἄλλων*
II 708—709 *αἴρων τῶν νεμόμεσθ' | ἀνέρες ἀλφησταί,*
III 710 *πλὴν ἐξ ὠκυβόλων εἴ ποτε τόξων*
IV 711 *πνανοῖς ἰοῖς ἀνύσειε γαστρὶ φορβάν.*
V 712 *ὢ μελέα ψυχά,*
VI 713—714 *ὃς μηδ' οἰνοχύτου πώματος ἥ | σθη δεκέτει χρόνῳ,*
VII 715—716 *λεύσσων δ' εἴ που γνοίη, στατὸν εἰς ὕδωρ | ἀεὶ προσενώμα.*

**) Daselbst S. 69 f.: I 827
II 828—829 *εὐαὲς ἡμὶν ἔλθοις, | εὐαίων, εὐαίων, ὦναξ*
III 830—831 *ὄμμασι δ' ἀντέχοις | τάνδ' αἴγλαν, ἃ τέταται τανῦν.*
IV 832 *ἴθι ἴθι μοι παιών.*
V 833—834 *ὦ τέκνον, ὅρα ποῦ στάσει | ποῖ δὲ βάσει, πῶς δέ μοι*
VI 835—836 *τἀντεῦθεν φροντίδος. ὁρᾷς | ἤδη· πρὸς τί μενοῦμεν πράσσειν;*
VII 837 *καιρός τοι πάντων γνώμαν*
VIII 838 *ἴσχων πολὺ παρὰ πόδα κράτος ἄρνυται.*

***) I 855—856 *οὖρός τοι, τέκνον, οὖρος· ἀνὴρ δ' | ἀνόμματος, οὐδ' ἔχων ἀρωγάν,*
II 857—858 *ἐκτέταται νύχιος . . . | . . . ἀλεὴς ὕπνος ἐσθλὸς*
III 859—860 *οὐ χερός, οὐ ποδός, οὔ τινος ἄρχων | ἀλλ' ὥς τις Ἀίδᾳ παρακείμενος*
IV 861 *ὁρᾷ· βλέπ' εἰ καίρια φθέγγει·*
V 862—863 *τόδ' ἁλώσιμον ἁμᾷ φροντίδι, παῖ, | πόνος ὁ μὴ φοβῶν κράτιστος·*

†) Daselbst S. 70. I—III 1081—1083. IV 1084+1085 [?]. V—VII 1086—1088

				1067
	στρ. β′	1123—1145*)	2×22 . . .	44
	ἀντ. β′	1146—1169		
	στρ. γ′	1170—1193**)	. . . . . . ,	20
	στρ. δ′	1194—1217***)	. . . .	22
XIII.	Exodos: Trimeter	1218—1401	. . . . .	184
XIV.	„ Tetrameter	1402—1407	. . . . .	6
XV.	„ Anapäste	1408—1417	. . . . .	9
XVI.	„ Trimeter	1418—1444	. . . . .	27
XVII.	„ Anapäste	1445—1471	. . . . .	27
				1406

Die Subscriptio der Florentiner Handschrift gibt **eine** Zeile weniger an. Wenn darin überhaupt grössere Bürgschaft für die Richtigkeit der Rechnung läge, so könnte auch die Zahl 1405 ohne Zwang durch Verbindung zweier noch getrennter kurzer Zeilen (z. B. 680—681) hergestellt werden. Aber die Vereini-

---

VIII 1089—1090 *τίπτ' αὖ μοι τὸ κατ' ἆμαρ ἔ | σται; τοῦ ποτε τεύ-ξομαι;*

IX 1091—1092 *σιτονόμου μέλεος πόθεν ἐλπίδος; | εἴθ' αἰθέρος ἄνω*

X 1093—1094 *πτωκάδες ὀξυτόνου διὰ πνεύματος | ἕλωσί μ'. οὐ γὰρ ἴσχω.*

XI 1095—1096 *σύ τοι σύ τοι κατηξίω | σας, ὦ βαρύποτμ', οὐκ*

XII 1097—1098 *ἄλλοθεν ἔχει τύχᾳ | τᾷδ' ἀπὸ μείζονος,*

XIII 1099 *εὖ τέ γε παρὸν φρονῆσαι*

XIV 1100—1101 *τοῦ λῴονος δαίμονος εἷ | λου τὸ κάκιον αἰνεῖν.*

*) „Sophokleische Gesänge“ S. 71 I—III 1123—1125 IV—VII 1126—1129. Obgleich hier zwei zweigliedrige Perioden vorliegen, so haben doch höchst wahrscheinlich die vorhergehenden Einzelglykoneen eine Theilung auch dieser Perioden nach sich gezogen. VIII 1130—1131 *ἦ που ἐλεινὸν ὁρᾷς, φρένας εἴ τινας | ἔχεις, τὸν Ἡράκλειον |* IX—XXII 1132—1145.

**) Daselbst S. 73. I—VIII 1170—1177

IX 1178—1179 *φίλα μοι, φίλα ταῦτα παρήγγει | λας ἑκόντι τε πράσσειν*

X 1180—1181 *ἴωμεν, ἴωμεν | ναὸς ἵν' ἡμῖν προτέτακται.*

XI 1182—1183 *μὴ, πρὸς ἀραίου | Διὸς, ἔλθῃς, ἱκετεύω.*

XII 1184—1185 [?] vielleicht wegen des Personenwechsels getheilt. XIII—XX 1186—1193.

***) Daselbst S. 73 f. I—XIX 1194—1213; sodass 1209—1210 vereinigt war: XV *κρᾶτ' ἀπὸ πάντα καὶ ἄρθρα τέμω χερί | φονᾷ φονᾷ νόος ἤδη.*

XX 1214—1215 *πῶς ἂν εἰσίδοιμί σ' ἅ | θλιος ἀνὴρ, ὅς γε σὰν*
XXI—XXII 1216—1217.

gung der kurzen Gliederzeilen zu Versen — so gewiss sie auch im Princip mit der älteren alexandrinischen Kolometrie übereinstimmt — beruht im Einzelnen natürlich auf unbeweisbarer Combination*). Ich halte es daher für einzig richtig, die jüngere, uns handschriftlich überlieferte Kolometrie in den Texten beizubehalten, und nur in ganz sichern Fällen, nämlich bei den stereotypen Versarten des Tetrameters, Hexameters, bekannter Asynarteten, zweigliedrige Zeilen zu schreiben. Denn ein wesentlicher Unterschied zwischen der jüngeren und älteren Gliedertheilung besteht nicht: wohl aber ist die jüngere übersichtlich, grossentheils richtig überliefert und mit Sicherheit zu beurtheilen; dagegen haben sich von der ältern nur wenige, unzureichende Reste erhalten.

---

*) Speciell im Philoktet kommt noch eine Lücke (857) und Interpolation (671. 1442) in Frage. — Wie diese Tragödie, wäre auch Pindar zu behandeln, wenn man die alte Stichometrie wieder herstellen wollte. Böckh hat etwa 500 Zeilen weniger, als die älteren Alexandriner und fast 2000 weniger, als die Kolometrie der spätrömischen Zeit. (Ritschl op. I 173. Dindorf poet. sc. p. V).

ANHANG.

ÜBER DIE VERSCHIEDENHEIT DES GRIECHISCHEN UND MODERNEN RHYTHMUS. ÜBERSETZUNG DER GRIECHISCHEN ZEITZEICHEN IN NEUERE NOTENSCHRIFT. BEISPIELE DES EURYTHMISCHEN PERIODENBAUES.

§ 1. Unterschied zwischen der modernen und der griechischen Notenschrift.

Unter Noten verstehen wir schriftliche Zeichen, durch welche Höhe und Tiefe, längere und kürzere Zeitdauer eines Tones dem Auge versinnbildlicht wird. Es gibt vier principielle Verschiedenheiten unter den vielen Arten der Notenschrift: *a*) Tonhöhe und Tondauer werden durch einheitlich combinirte Masszeichen ausgedrückt; oder *b*) Tonhöhe und Tondauer werden durch je ein besonderes Masszeichen dargestellt, sodass auf einen Ton zwei Zeichen fallen; oder *c*) die Tonhöhe erhält ein bestimmtes Masszeichen, dagegen die Tondauer wird nicht durch ein Zeitzeichen von abgegrenztem Werthe, sondern gar nicht oder nur annähernd ausgedrückt; oder endlich *d*) weder die Tonhöhe noch die Tondauer erhält Masszeichen, sondern die Tonbewegung findet nur eine annähernde conventionelle Darstellung. Innerhalb dieser vier principiellen Verschiedenheiten liegen natürlich Stufen höherer und geringerer Ausbildung.

Als die vollkommenste Notenschrift muss die einheitliche Combination von Masszeichen für Tonhöhe und Tondauer betrachtet werden (*a*). Das ist die Mensuralnotenschrift im Liniensystem, d. h. Zeichenschrift für abgemessene Zeitgrössen zwischen und auf mehreren Linien, welche die Tonhöhe anzeigen. Ihre Entwicklung begann im 12. Jahrhundert und erreichte im 16. Jahrhundert den Höhepunct. Seit dem 17. Jahrhundert wurde sie allmählich vereinfacht, bis ein Theil ihrer grösseren Zeichen ganz ausser Gebrauch kam; die übrigen kleineren Noten wurden consequent weiter geführt und sind gegenwärtig noch im Gebrauche. Die nächst vollkommene Notenschrift ist diejenige, welche zwei selbständige Zeichen, eines für abgemessene Tonhöhe und eines für abgemessene Zeitdauer äusserlich zusammensetzt (*b*). Von dieser Art war die

sogenannte Tabulatur: in derselben wurden Buchstaben für die Tonhöhe geschrieben und besondere Zeichen für die Zeitdauer darüber gesetzt. Als unvollkommen muss die Notenschrift betrachtet werden, welche Tonhöhe und Tondauer nicht in Masszeichen darstellt, sondern durch auf- und niedersteigende Linien mit Haken, Bogen oder Puncten den Gang des Tones ungefähr versinnbildlicht. Auf dieser Stufe (*d*) stehen die Neumen z. B. im Gregorianischen Choral. Seit dem 9. oder 10. Jahrhundert begann man die Tonhöhe in der Neumenschrift durch eine, später durch mehrere durchgezogene Linien zu fixiren. So entstand eine Mittelstufe der Notenschrift (*c*), indem die Tonhöhe durch ein Masszeichen, die Tondauer durch zeitmasslose Zeichen dargestellt wurde. Der Art ist die Choralnote des Mittelalters, die sich in den Ritualgesängen der katholischen Kirche erhalten hat.

Die griechische Notenschrift gehört zur zweiten Classe der oben beschriebenen vier principiell verschiedenen Systeme (*b*). Jedoch ist sie minder ausgebildet, als unsere Tabulatur. Denn sie hat nur für die Tonhöhe consequent durchgeführte Masszeichen, nämlich Buchstaben; dagegen hat sie für die Tondauer weit weniger und unvollkommnere Masszeichen, als die Tabulatur und die entsprechende Mensuralnotenschrift. Wie aber im Gregorianischen Choral der Mangel an bestimmten Zeitzeichen mit der rhythmischen Unmessbarkeit der Silben zusammenhängt, so sind auch die Zeitzeichen der griechischen Vocalmusik abhängig von. der Messbarkeit und Unmessbarkeit der Silben.

Wo reine, messbare Zeitverhältnisse im Texte ausgeprägt sind, da können sie durch die griechische Notenschrift unzweideutig dargestellt werden. Unmessbare Silben werden als solche auch in der Notenschrift behandelt; das heisst, sie erhalten kein besonderes Zeitzeichen.

Die messbaren Silben der griechischen Poesie werden nach einer Zeiteinheit bestimmt und benannt. Diese Zeiteinheit ist bekanntlich so festgesetzt: derjenige kleinste Zeitabschnitt, auf welchen nicht mehr, als eine Silbe, ein Ton, eine Tanzbewegung fallen kann, dient als Grundzeit (χρόνος πρῶτος vgl. S. 28); er wird nicht nur in den rhythmischen Messungen, sondern natürlich auch in der Notenschrift als Ausgangspunct

vorausgesetzt: Weil er die selbstverständliche Masseinheit bildet, bedarf er keines besonderen Zeichens in der Notenschrift. Die messbaren Silben enthalten nun 1, 2, 3, 4 oder 5 *χρόνοι πρῶτοι*.

In den reinen Tactformen der griechischen Vocalmusik kommen jedoch nur zwei Silbengrössen vor: 1) die kurze Silbe (*βραχεῖα*) mit dem Werthe eines *χρόνος πρῶτος*, 2) die vollkommene lange Silbe (*μακρὰ τελεία*) mit dem Werthe zweier *χρόνοι πρῶτοι*. So oft also Kürzen und Längen innerhalb eines reinen Tactes zusammentreffen, nimmt die Länge doppelt so viel Zeit in Anspruch, als die Kürze. Und hierauf gründet sich der bekannte Satz des Aristoxenus: *ἥμισυ μὲν κατέχειν τὴν βραχεῖαν χρόνου, διπλάσιον δὲ τὴν μακράν*. Das gilt natürlich von reinen rhythmischen Verbindungen; denn die nicht vollkommenen gedehnten Längen, welche 3, 4 oder 5 *χρόνοι πρῶτοι* enthalten, sind nicht reine Tactzeiten, sondern Zeitfiguren der praktischen Composition (*χρόνοι τῆς ῥυθμοποιίας ἴδιοι*).

Demnach sind reine Kürze und vollkommene Länge die beiden festen Zeitgrössen des Silbenmasses. Wie der *χρόνος πρῶτος* in der kurzen Silbe keines besonderen Masszeichens bedarf, so kann auch die *συλλαβὴ μακρὰ τελεία*, mit selbstverständlicher Doppelung des *χρόνος πρῶτος*, ihr Zeitzeichen entbehren. Es waren also die Gesangstücke der Griechen, so lange sie in einfachen Tactverhältnissen gingen, nur mit Melodienoten, ohne Zeitzeichen, geschrieben. Von den Zeitzeichen für 3, 4 und 5 *χρόνοι πρῶτοι* wurden vermuthlich auch nur diejenigen über die Melodie gesetzt, welche sich dem Sänger nicht als selbstverständlich ergaben (Metrische Studien zu Sophokles p. XX*).

---

*) Die uns bekannten Melodien sind mit Tonbuchstaben ohne Zeitzeichen für Kürzen und einfache Längen (1 u. 2 *χρόνοι πρῶτοι*) und ohne rhythmische Puncte geschrieben. Nur die dreizeitige Länge hat im Hymnus *εἰς Ἥλιον* ihr besonderes Zeichen. Was also der Anonymus de musica § 85 sagt: *ὅσα οὖν ἤτοι δι' ᾠδῆς ἢ μέλους χωρὶς στιγμῆς ἢ χρόνου τοῦ καλουμένου κενοῦ παρά τισι γράφεται ἢ μακρᾶς διχρόνου — ἢ τριχρόνου* ⌴, *ἢ τετραχρόνου* ⌴, *ἢ πενταχρόνου* ⊔⊔, *τὰ μὲν [ἐν] ᾠδῇ κεχυμένα λέγεται, ἐν δὲ μέλει μόνῳ καλεῖται διαψηλαφήματα*, bezieht sich nur zum Theil auf die Melodienoten, ganz aber auf die Notenschrift der begleitenden Instrumente. Denn die Melodienoten hatten im beigefügten Texte ihren Ersatz für rhythmische Puncte und zweizeitige Noten.

Dagegen musste die Notenschrift für Musikinstrumente sich aller Zeitzeichen –, ⌴, ⌴, ⌴⌴ bedienen; denn in der Instrumentalmusik war nur der *χρόνος πρῶτος* selbstverständlich. Schliesslich hat das Bedürfniss der abstracten Aufzeichnung in theoretischen Schriften über Zeit- und Silbenmass auch eine Figur für den *χρόνος πρῶτος* oder die kurze Silbe erfunden, ⏑, die in der praktischen Musik nicht vorzukommen scheint.

Unmessbare Silben gibt es zweierlei: kurze und lange. Kurze unmessbare Silben bilden entweder kleine Verlängerungen oder kleine Verkürzungen des *χρόνος πρῶτος*. Lange unmessbare Silben sind entweder kleine Verlängerungen des *χρόνος πρῶτος* oder kleine Verkürzungen der *μακρὰ τελεία*. Sämmtliche unmessbare Silben werden in den Gesangstücken ohne Zeitzeichen geschrieben. Natürlich gehört die Unmessbarkeit (*ἀλογία*, Irrationalität) eigentlich in das Gebiet der Gesangmusik. Die Instrumentalmusik hat, wenn sie selbständig auftritt, principiell keine Irrationalität, kann sie aber durch willkürliche Verzögerungen *(ritardando, fermate)* oder Verkürzungen *(accelerando)* erzielen. Wenn die Instrumentalmusik zur Begleitung von Singstimmen dient, so richtet sie sich natürlich nach dem Gesange und beobachtet dessen Irrationalität. Letzteres ist nur durch die subjective Fähigkeit und Aufmerksamkeit des Musikers möglich; durch Zeitzeichen lässt sich diese Grundbedingung der Instrumentalbegleitung nicht fixiren. Die griechischen Musiker haben das gewiss ebenso wenig vermocht, als die heutigen.

Also setzt sich die Notenschrift der Griechen aus Tonbuchstaben und vier rhythmischen Zeichen zusammen. Zu letzteren treten noch Puncte, welche den rhythmischen Accent oder Ictus angeben. Als Beispiel denke man sich den Ton $\bar{c}$ auf die Silben *το* und *τω* gesungen. Dies wird so durch Noten dargestellt:

(Gesangnote)

Ton: *M* bedeutet:

Text: *το* ,, 1) $\bar{c}$ in der Zeitdauer eines *χρόνος πρῶτος* *(rational)*.

2) $\bar{\bar{c}}$ in der Zeitdauer eines *χρόνος πρῶτος*, mit einer kleinen Verkürzung oder Verlängerung *(irrational)*.

Ton: **M** bedeutet: 1) $\bar{c}$ in der Zeitdauer zweier **χρόνοι πρῶ-**
Text: **τω** „ **τοι** ***(rational).***
2) „ in der Zeitdauer zweier **χρόνοι πρῶ-** **τοι**, mit einer kleinen Verkürzung *(irrational).*

Ton: M̄ „ $\bar{c}$ in der Zeitdauer dreier χρόνοι πρῶ-
Text: τω τοι.

Ton: M „ „ in der Zeitdauer von vier χρόνοι πρῶ-
Text: τω τοι.

Ton: M̄ „ „ in der Zeitdauer von fünf χρόνοι πρῶ-
Text: τω τοι.

Die Instrumentalbegleitung erhielt folgende Note:

Ton: ᴨ bedeutet $\bar{c}$ in der Zeitdauer e i n e s χρόνος πρῶτος.
ᴨ̇ „ „ „ „ „ „ „ „ mit Ictus.
ᴨ̄ „ „ in der Zeitdauer zweier χρόνοι πρῶτοι.
ᴨ̄̇ „ „ „ „ „ „ „ „ mit Ictus*).
ᴨ̄ „ „ in der Zeitdauer dreier χρόνοι πρῶτοι.
u. s. f.

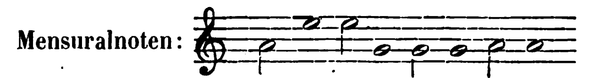
Als Pausen dienten die Zeichen Λ (λεῖμμα), Λ̄, Λ̄, Λ̄. Im Hymnus εἰς Ἥλιον drückt aber das erste Pausenzeichen nach einem zweizeitigen Ton dessen Verlängerung aus: IΛ = Ī. Um die griechische Notenschrift und ihren Unterschied von der modernen zu vergegenwärtigen, schreibe ich als Beispiel die ersten acht Melodienoten aus dem Liede an die Muse in Orgeltabulatur und in moderne Mensuralnoten um. Es sind diejenigen Melodienoten, welche zu den Worten ἄειδε Μοῦσά μοι φίλη überliefert sind:

---

*) Haupt- und Nebenaccente wurden durch verschiedene Zahl der Puncte dargestellt, z. B. ΓΛĽF (Anonymus § 99 p. 51 W). Ueber die Bedeutung der Puncte lassen die Musikbeispiele des Anonymus keinen Zweifel. Der scheinbar widersprechende Satz desselben Schriftstellers (§ 85): ἡ μὲν οὖν θέσις σημαίνεται ὅταν ἁπλῶς τὸ σημεῖον ἄστικτον ἦ . . . ἡ δὲ ἄρσις ὅταν ἐστιγμένον ist ein lückenhafter und entstellter Auszug aus einer grösseren Erörterung.

griechisch: C Z̄ Z Φ̄ Φ Φ̄ C C̄ (*ἴαμβος*)

Tabulatur: a e e g g g a a

Mensuralnoten: 

Es ist Mode geworden, den *χρόνος πρῶτος* oder die kurze Silbe in das moderne Achtel (♪) umzuschreiben. Dagegen lässt sich nichts anderes sagen, als was von jeder Umschreibung in Mensuralnoten gilt, dass nämlich der *χρόνος πρῶτος* überhaupt kein zutreffendes Zeichen in der Mensuralnotenschrift hat. Denn eine untheilbare erste Zeiteinheit, nach welcher alle grösseren Noten gemessen werden, gibt es in der Mensuralmusik nicht. Vielmehr gehen die mittelalterlichen und modernen Mensuren den der griechischen Messung entgegengesetzten Weg. Die Mensuralnoten des Mittelalters und der Renaissance gehen nämlich von einer theilbaren Tacteinheit aus, indem die grösseren Noten als Ganzes behandelt und in kleine Theile zerlegt werden. Die *brevis* ⊨ wurde als Zeitganzes auch schlechthin *tempus* genannt; sie zerfiel in 3 oder 2 *semibreves* und viele kleinere Theile. Auch wir haben in der Notenschrift ein theilbares Zeitganze, die sogenannte *ganze Note*, welche nichts anderes ist, als jene *semibrevis* der älteren Mensuralnotenschrift ◇, jetzt 𝅝. Man steigt also vom Ganzen zu kleineren Theilen abwärts. Die Griechen seit Aristoxenus dagegen gingen vom kleinsten Theile aus, setzten diesen, als untheilbares Mass, an die Spitze und betrachteten grössere Zeitabschnitte als Zusammensetzungen. Freilich vor Aristoxenus waren auch bei den Griechen grössere Masse im Gebrauch, das *μέτρον* und die Silbe (S. 3 ff.). Zwar die Silbe ist kaum ein Mass zu nennen, weil sie lang und kurz sein kann und nur als äusserliches Zahlenmass diente. Dagegen das *μέτρον*, der ganze Tact, entspricht eher unserem Zeitganzen; jedoch wurde das *μέτρον*, so lange es herrschendes Mass war, nicht in Zeittheile zerlegt.

Der *χρόνος πρῶτος*, als Zeiteinheit, ist also der modernen und mittelalterlichen Mensuralnotenschrift principiell fremd. Will man dennoch alte Rhythmen in Mensuralnoten umsetzen, so muss man eine Note als Zeiteinheit wählen, welche über sich mindestens 4 grössere Noten haben kann,

damit die *μακραὶ δίχρονοι, τρίχρονοι, τετράχρονοι, πεντάχρονοι* noch entsprechende Zeichen finden. Man darf aber keine Noten für kleinere Zeitwerthe, als die einmal angenommene Zeiteinheit, anwenden. Die Gelehrten der Renaissance, wie Glarean, setzten die *minima* (= ½ *semibrevis* 𝅗𝅥) als kurze Silbe an. Dann war die lange Silbe (*μακρὰ τελεία*) durch die *brevis* 𝅝 ausgedrückt; es entspricht dies der damaligen Tactirung. Heutzutage sind die kleineren Noten im Gebrauche. Es ist aber gleichgiltig, ob wir die Halbe-, Viertel-, Achtel- oder noch kleinere Noten für den *χρόνος πρῶτος* anwenden, wenn wir sie nur als untheilbare Masseinheit behandeln.

Folgende Tabelle veranschaulicht die Umschreibung griechischer und moderner Notenzeichen:

Griechisch:	Umschreibung im 16. Jahrhundert:	Gewöhnliche Umschreibung im 19. Jahrhundert*):
[*χρόνος πρῶτος* ⏑]	◊ (mit Hals)	♪ ⅛
μακρὰ δίχρονος –	◊	♩ ¼
„ *τρίχρονος* ⌞		♩. ⅜
„ *τετράχρονος* ⌴	⊟ mit Tempowechsel im halben Zeitwerthe angewendet; eine vollwerthige *μακρὰ τετράχρονος* im antiken Sinne ist unbekannt.	𝅗𝅥 ½
„ *πεντάχρονος* ⊔⊔		♩‿♩ ⅝

Die moderne Notenschrift hat also kein einfaches Zeichen für die *μακρὰ τρίχρονος* und *πεντάχρονος*, sondern sie bedient sich einer Zusammensetzung. Der Punct bedeutet, dass die vorstehende Note das anderthalbfache ihres eigentlichen Werthes gilt (♩. = ♩‿♪, wobei der Bindungsbogen beide Noten als

---

*) Es kommen auch andere Uebersetzungen vor, nämlich:

⏑ = ♩ ¼	oder	⏑ = 𝅗𝅥 ½	
– = 𝅗𝅥 ½		– = 𝅝 1/1	
⌞ = 𝅗𝅥. ¾		⌞ = 𝅝. 3/2	
⌴ = 𝅝 1/1		⌴ = ‖𝅝‖ 2/1	

einen ununterbrochenen Zeitwerth darstellt). Die drei- und fünfzeitige Note fehlt uns, weil wir von einem Ganztone ausgehen und diesen in 2, 4, 8, 16 Theile u. s. f., mit stetiger Subdivision durch 2, zerlegen. Eine Theilung durch 3 kam in der mittelalterlichen Mensur noch regelmässig vor: die sogenannte mensura perfecta; jetzt erscheint sie nur als Ausnahme in den Triolen. Sie wird durch äusserlich beigesetzte Messungszeichen, nicht durch eigene Notenzeichen angegeben*). Die Mensuralnoten sind also ihrem Zeitwerthe nach gerade Divisionszeichen; die griechischen Zeitnoten dagegen sind einfache Multiplicationszeichen. Der Unterschied wird augenfällig, wenn wir einmal die oben angeführte aufsteigende Reihe der griechischen Zeitnoten umkehren und nach unserem Divisionsprincip anordnen:

Bezeichnung im 16. Jahrhundert	19. Jahrh.	Griechisch:
(brevis ⊟)		(χρόνος πρῶτος als $\frac{1}{8}$ gerechnet)
semibrevis	𝅝 $\frac{1}{1}$ (*Ganze*) *Zeichen für* ⊔⊔ *fehlt.*	$\frac{1}{1}$ *fehlt.*
minima	𝅗𝅥 𝅗𝅥 $\frac{2}{2}$ *Zeichen für* ⊔ *fehlt.*	⊔ ⊔
semiminima	𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 $\frac{4}{4}$	– – – –
fusa	𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮 $\frac{8}{8}$	◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡
(semifusa)	(𝅘𝅥𝅯 $\frac{16}{16}$)	(◡ ist untheilbar).

Also die Einheit ($\frac{1}{1}$), welche unserer Division zu Grunde liegt, kann hier durch ein einfaches griechisches Zeitzeichen nicht dargestellt werden**). Damit ist die principielle Verschiedenheit der

---

*) Triolen werden durch die beigeschriebene Ziffer 3 bezeichnet (z. B. 𝅘𝅥 in 3 gleiche Theile zerlegt, gibt 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮 mit 3). — Die Dreitheilung der älteren Mensuralschrift beruht auf stetigem ungeraden Tacte und wurde demgemäss am Anfange des Tonstücks (durch Kreise, Puncte, Striche) angegeben (vgl. z. B. Glarean Dodekachordon p. 204).

**) Es ergibt sich von selbst, wie sehr R. v. Liliencron in der Parallele griechischer und neuerer Notenschrift irre gegangen ist. Die sonst interessante Sammlung der „Töne“ zu den „historischen Volksliedern der Deutschen vom 13. bis 16. Jahrhundert“ (Nachtrag, Leipz. 1869) enthält S. 13 eine sehr wunderliche Umschreibung von Mensural-

beiderseitigen Notenschrift dargethan: wir haben also in der griechischen Notirung nicht eine unvollkommnere Stufe unseres Systems. Wer es zu würdigen weiss, wie sehr die rhythmische Technik mit der Notenschrift innerlich verwachsen ist, der wird durch diese principielle Verschiedenheit der Schreibweise bereits auf den Unterschied zwischen moderner und griechischer Rhythmik geführt werden.

§ 2. Tact.

I. Der ganze Tact.

Das Wort *tactus* stammt aus der mittelalterlichen Theorie der Mensuralmusik und bezeichnet je ein Niederschlagen oder Aufheben der Hand. Der eigentliche Werth *(integer valor)* einer Semibrevis *(der heutigen ganzen Note)* wurde durch einen solchen tactus angezeigt. In der Schrift wurde der einzelne tactus nicht angegeben; sondern am Anfange des Tonstückes war vorgezeichnet, ob die Noten ihren eigentlichen Werth hatten, ob eine Beschleunigung oder eine Dehnung des Zeitwerthes eintrat.

Nachdem schon im Mittelalter senkrechte Striche gelegentlich als Lesezeichen zwischen den Noten verwendet worden, kam in der neueren Zeit der Gebrauch auf, die Notenreihen durch zwischengezogene Verticalstriche in kleine regelmässige Abschnitte zu theilen. Zuerst findet sich in der Tabulatur eine derartige Theilungsart, welche nur als Orientirungsmittel für das Auge diente. Dann wurde sie in die Mensuralnotenschrift allmählich eingeführt, fand aber erst im 17. Jahrhundert allgemeine Anerkennung. Ursprünglich war diese Abtheilung durch Striche ganz äusserlich; sie richtete sich nur am Anfange und Schluss des Tonstückes nach der rhythmischen Schwere der Noten, alles übrige wurde ohne Rücksicht auf den rhythmischen Bau in gleiche Theile zerschnitten. Aber es trat mit dem Verfalle der Mensuralnotenschrift eine grosse Vereinfachung und Verbesserung

---

noten in griechische Zeitzeichen. Dass Liliencron hier den χρόνος πρῶτος noch halbirt, ist freilich nicht allein seine Schuld; zu dieser Verkehrtheit hat ihn J. H. H. Schmidt's „Eurhythmie“ verführt. Ein seltsames Missverständniss muss jenen Ansatz ⊔⊔ = _ _ _ (= 𝅝 𝅝 𝅝) veranlasst haben. Die nach Schmidt's Muster gemachten Beispiele sind schon dieser falschen Messungsweise wegen verfehlt.

im Gebrauche der Striche ein, indem nur da Verticalstriche angebracht wurden, wo ein Niederschlag der Hand folgen sollte. Der Niederschlag bezeichnet den Eintritt des rhythmisch schweren Zeittheiles. Somit fielen die Striche nun jedesmal vor den schweren Zeittheil und trennten diejenigen Notencomplexe von einander ab, welche unter je einem rhythmischen Gewichte standen. Der Name tactus wurde von den Handbewegungen auf diese Notencomplexe übertragen, die letzteren hiessen jetzt selber Tacte, und die Striche demgemäss Tactstriche.

Die Bezeichnung „Tact" für diejenige Ton- oder Notengruppe, welche unter einem schweren Niederschlage und einem oder mehreren leichteren Nebenschlägen der Hand steht, ist also jungen Ursprungs. Schwerlich geht sie über das 17. Jahrhundert zurück. In der modernen Kunstsprache hat „Tact" auch noch eine abstracte Bedeutung, indem damit die wohlabgemessene, nach schweren und leichten Zeittheilen geordnete und gegliederte Bewegung der Tonreihe bezeichnet wird. Dasselbe drückt das ältere Kunstwort mensura aus*).

Der Niederschlag und entsprechende schwere Tactabschnitt heisst in der modernen Musik Thesis, der Aufschlag und zugehörige leichte Abschnitt heisst Arsis. Hierin entspricht die moderne Ausdrucksweise der griechischen: auch diese hat einen Namen für unseren Tact, nämlich *πούς*, und den schweren Tactabschnitt nennt auch sie *θέσις*, den leichten *ἄρσις***).

---

*) „Tactus" neigt indessen auch in der Mensuralmusik des 16. Jahrhunderts zur abstracten Bedeutung: „Tactus est successiva motio cantus, mensuram eius ad aequalitatem regulans. Tactum quidam bifariam esse volunt: generalem et specialem. Tactum generalem semibrevi notulae; specialem brevi correspondere asserentes. Certum est, tactum secundum signorum varietatem etiam diversificari" (Institutio in musicen. Noviter Erphurdie excussum per Ioannem Knappum 1513).

**) Den Kunstausdruck *πούς*, pes, hat man wörtlich durch „Fuss" übersetzt (vgl. Metrische Studien zu Sophokles S. 15). Wie unverständlich der Ausdruck „Fuss" für denjenigen sein muss, welcher in die Entwicklungsgeschichte der griechischen Poesie nicht eingeweiht ist, zeigt folgende Erörterung eines so kenntnissreichen Mannes, wie Moriz Hauptmann war: „Der Name „Fuss" für das einzelne metrische Glied ist aber darum schon der Sache ganz angemessen, weil mit ihm die natürliche Nothwendigkeit eines Paares solcher Glieder hervorgeht; denn mit einem Fusse kann man nicht fortschreiten, es be-

Die griechische Notenschrift wendete keine Striche zur Trennung der Tacte an. Verticale Theilstriche finden sich überhaupt nicht in den aus dem Alterthume erhaltenen Musikresten. Auch die mittelalterliche Musik wendete den Verticalstrich nicht regelmässig an, sondern bediente sich desselben nach Bedürfniss als eines Orientirungsmittels. Und zwar finden wir zuweilen nach den zu je einem Worte gehörigen Noten den senkrechten Strich: der Sänger las so am bequemsten die Notenreihe, weil er bei jedem Wortschluss einen Anhaltspunct für das Auge hatte. Interessanter sind die senkrechten Striche nach je einem Melodiesatze. Dieselben theilen melodisch und rhythmisch das Tonstück in Sätze oder Phrasen ein. Solche Satzstriche finden sich sowohl in mittelalterlichen Musikstücken, z. B. in der Jenaer Handschrift der Minnesänger, als auch in der Mensuralnotenschrift des 16. Jahrhunderts. Unsere Musik hat kein Zeichen für den einzelnen Satzschluss.

Die Satzabtheilung der Musikstücke, welche im Mittelalter und in der Renaissance durch Striche angezeigt wurde, war unter anderer Form auch in der griechischen Poesie üblich. Der Satz oder die Phrase ist das antike *κῶλον* „Glied“ oder *πούς σύνθετος* „zusammengesetzter Tact“. Auch die antiken „Glieder“ wurden abgetheilt, und die Kunst dieser Abtheilung hat sogar einen eigenen Namen: *κωλομετρία* „Gliedmessung“.

---

darf dazu eines Paares, und zwar eines Paares von einem rechten und einem linken Fusse, einem antretenden und einem nachtretenden“ (Die Natur der Harmonik und der Metrik 1853. S. 334). „Eine weitere Verfolgung des Vergleiches metrischer Glieder mit der Thätigkeit dieser Leibesglieder möchte sich überhaupt ungeeignet erweisen und könnte in's Komische fallen“ — bemerkte Hauptmann selbst; und eben desshalb sollten wir Philologen von der pedantischen, zweideutigen Uebersetzung „Fuss“ absehen und den entsprechenden Kunstausdruck „Tact“ allgemein einführen.

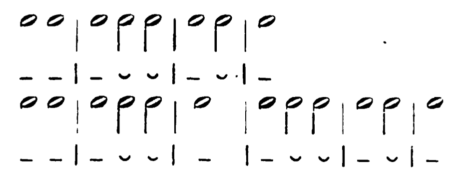
Was den vielbesprochenen Irrthum der Philologen in Bezug auf die Kunstausdrücke Arsis und Thesis anbetrifft, so empfiehlt sich die neuerdings vorgenommene Correctur dadurch, dass die Differenz zwischen musikalischer und metrischer Terminologie gehoben wird. Hauptmann sieht sich genöthigt zu bemerken: „Man nennt in der Sprachmetrik das metrisch positiv erste Moment die Arsis und das zweite die Thesis. In musikalischer Bedeutung ist es umgekehrt; da hier der erste Tacttheil, die sogenannte „gute“ Zeit Thesis, der zweite Tacttheil, die sogenannte „schlechte“ Zeit, Arsis genannt wird“ (daselbst S. 368).

Indess erhielten die einzelnen „Glieder“ unseres Wissens keinen verticalen Schlussstrich, sondern am Ende des Gliedes wurde, wenigstens in den erhaltenen Textbüchern, die Schriftzeile abgebrochen, so dass in je einer Zeile ein Glied stand. Nur kurze zweigliedrige Perioden wurden ganz in e i n e Schriftzeile gesetzt.

G l a r e a n hat die Horazische Ode I 3 folgendermassen rhythmisirt (Dodecachordon II c. 39 p. 181):

Sic te diva potens Cypri. si fratres Helenae lucida sydera,
ventorumque regat pater obstrictis aliis praeter Iapyga . . .

Wo Glarean den Strich setzte, brach die antike Kolometrie die Zeile ab. Die Notenschrift des sechzehnten Jahrhunderts liess die einzelnen *κῶλα* ebenso ungetrennt, wie die griechische und römische Notirungskunst. Heutzutage sind wir daran gewöhnt, dass jeder Einzeltact durch den Strich abgesondert wird. Es ist also eine wesentliche und allgemein verständliche Erleichterung für das Auge, wenn wir die Kola durch Verticalstriche in ihre Bestandtheile zerschneiden. Demnach würde das obige Beispiel so zu schreiben sein:



Die Zeile ist gemäss der alten Kolometrie nach dem ersten Gliede abgebrochen; der darauf folgende Vers beginnt eine neue Zeile. Es springt in die Augen, dass die Einzeltacte, welche zwischen je zwei Strichen stehen, von ungleicher Grösse sind. In der Musik des sechzehnten Jahrhunderts gibt es ebenso wenig eine durchgehende Zerlegung nach gleichen Einzeltacten, wie in der griechischen Musik. Abgesehen davon, ob die Glareanische Rhythmisirung im vorliegenden Falle richtig ist, möchte ich den neuesten Metrikern zu beherzigen geben, dass die angestrebte Tactgleichheit durchaus nicht auf Grundlage unserer Tactschrift in die griechische Poesie eingeführt werden kann. Denn unsere Tactschrift in dynamisch gleichen Abschnitten ist eine moderne Erfindung der Instrumentalmusiker, welche grossen Einfluss auf den Rhythmus auch im Gesange ausübt. Wo sie unbekannt ist, wie in der

älteren Mensuralmusik und in der antiken Poesie, da muss der Rhythmus eingreifende Eigenthümlichkeiten haben, so lange wenigstens der Gesang das Vorherrschende in der Musik ist.

Beginnt ein Glied mit dem leichten Tacttheil, z. B. nach Glarean (Hor. carm. II 15 ib. p. 184):

Iam pauc' aratro iugera regiae Moles relinquent...,

so durchschneiden die modernen Tactstriche den Iambus und Anapäst, weil sie den Eintritt des betonten Zeittheiles anzeigen. Es bleibt dann der leichte Zeittheil vor dem Tactstriche stehen und bildet den sogenannten Auftact, eine den Griechen unbekannte Theilungsweise:

– | – ◡ | – – | – ◡ ◡ | – ◡ –

antik – –, ◡ –, – –, ◡ ◡ –, ◡ –

vgl. die Sophokleischen Gesänge für den Schulgebrauch erklärt p. XIV.

II. Tacttheile.

Die durch Tactirzeichen angegebene Thesis und Arsis nennen wir mit dem gemeinsamen Namen „Tactglieder“ und allgemeiner „Tacttheile“; die Griechen nannten sie *σημεῖα* oder *μέρη ποδός, χρόνοι ποδός* (vgl. oben S. 27 ff.). Unsere Tacte zerfallen in einfache und zusammengesetzte. Die einfachen sind entweder gerade, zweigliedrig ($\frac{2}{1}$, ₵ [$\frac{2}{2}$], $\frac{2}{4}$, selten $\frac{2}{8}$) oder ungerade, dreigliedrig ($\frac{3}{1}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$). Tacte, welche mehr als drei Tactglieder haben, sind zusammengesetzt, und zwar ebenfalls gerade ($\frac{4}{2}$, C [$\frac{4}{4}$], $\frac{4}{8}$, selten $\frac{4}{16}$) oder ungerade ($\frac{6}{4} = 3 \times \frac{2}{4}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{9}{8}$). Ausserdem gibt es gemischte, zusammengesetzte Tacte, welche in eine oberste zweitheilige Ordnung zerfallen, in der Gliederung aber dreitheilig sind ($\frac{6}{4} = 2 \times \frac{3}{4}$, $\frac{6}{8} = 2 \times \frac{3}{8}$, $\frac{12}{8} = 4 \times \frac{3}{8}$, $\frac{12}{16} = 4 \times \frac{3}{16}$, selten $\frac{24}{16} = 4 \times \frac{6}{16}$). Vereinzelt findet sich in unserer Musik ein Wechseltact $\frac{5}{4}$, $\frac{5}{8}$, welcher aus einem ungeraden und aus einem geraden Einzeltacte zusammengesetzt ist ($\frac{5}{4} = \frac{3}{4} + \frac{2}{4}$ oder $\frac{2}{4} + \frac{3}{4}$; $\frac{5}{8} = \frac{3}{8} + \frac{2}{8}$ oder $\frac{2}{8} + \frac{3}{8}$). Endlich beruht es auf rhythmischen

Künsteleien, wenn grössere Wechseltacte, wie $\frac{7}{8}$, vereinzelt in der modernen Musik versucht wurden.

Auch die griechischen Theoretiker theilten die Tacte in einfache („*unzusammengesetzte*“) und zusammengesetzte. Ihre Unterscheidung ist leicht: der einfache Tact zerfällt nicht in kleinere Einzeltacte; lässt sich ein Tact in kleinere ganze Tactformen zerlegen, so ist er zusammengesetzt (Aristox. p. 208 Mo). Einfach in diesem Sinne ist Iambus, Trochäus, Anapäst, Daktylus, Spondeus, und nach der älteren Rhythmik Ionicus, Päon. Auch der grössere Spondeus (*μείζων* ⊔ ⊔), der grössere Iambus (*ὄρθιος* ⊔ ⊔⊔), der grössere Trochäus (*σημαντὸς* ⊔⊔ ⊔) ist nicht zusammengesetzt; denn die vorhandenen Tacttheile lassen sich nicht in 2 volle Einzeltacte zerlegen. Zweifelhaft könnte man sein, ob der grosse Päon (*ἐπιβατὸς* – – – – –) noch zu den einfachen Tacten zu zählen sei. Denn fünf zweizeitige Längen lassen sich in 2 volle Einzeltacte zerlegen. Aber in Anbetracht, dass die fünf Bestandtheile dieses Päons nichts anderes sind, als langsam genommene Grundzeiten, gewissermassen *χρόνοι πρῶτοι* in halber Tempo-Geschwindigkeit, muss der Tact ebenso zerlegt werden, wie der kleine, fünfzeitige Päon. Das heisst, er zerfällt in einen zweitheiligen Abschnitt, der als doppelt langsames *μέρος δίσημον* gilt und keinen selbständigen Einzeltact ausmacht, und in einen dreitheiligen Abschnitt. Da mithin eine Zerlegung in 2 volle Einzeltacte dem Wesen dieses Päons widerspricht, müssen wir ihn als einfachen Tact behandeln. Und in der That wird er von Aristides unter den einfachen Tacten aufgezählt (p. 38. 39 Me*). Zusammengesetzte Tacte sind die Dipodien, Tripodien, Tetrapodien, Pentapodien, Hexapodien.

Dagegen unterschieden die griechischen Theoretiker nicht den geraden, ungeraden, gemischten, wechselnden Tact, wie wir, sondern befolgten eine eigenthümliche Gliederung. Sie zerfällten nämlich den Tact nicht in abstracte Zeittheile, sondern gliederten ihn nach den hervortretenden Zeitfiguren der Vocalmusik. Tactglieder, *θέσεις* und *ἄρσεις*, sind also jene Zeitgrössen, welche in den betonten und unbetonten Silben des metrischen

---

*) Dass der *σπονδεῖος μείζων*, *τροχαῖος σημαντός*, *παιὼν ἐπιβατὸς* zu den einfachen Tacten gehören, ist von Brill in der sonst verfehlten Erörterung über die *πόδος σύνθετοι* richtig bemerkt worden (Aristoxen. Messungen S. 79 ff.).

Tactes enthalten sind. Und zwar richtete man sich bei dieser Bestimmung nach der vorherrschenden Form des metrischen Tactes, z. B. im Trochäus nach der Verbindung einer langen und kurzen Silbe, nicht nach der Auflösung in drei kurze Silben. So statuirte man drei Verhältnisse des einfachen, aus einer *θέσις* und einer *ἄρσις* bestehenden Tactes: 1) den gleichen Tact, in welchem *θέσις* und *ἄρσις* gleich viel Zeiteinheiten haben: *δάκτυλος* $\overset{2}{–}$ | $\overset{2}{⏑⏑}$, *ἀνάπαιστος* $\overset{2}{⏑⏑}$ | $\overset{2}{–}$; 2) den gedoppelten Tact, in welchem die *θέσις* doppelt so gross ist, als die *ἄρσις*, oder umgekehrt: *ἴαμβος* $\overset{1}{⏑}$ | $\overset{2}{–}$, *τροχαῖος* $\overset{2}{–}$ | $\overset{1}{⏑}$, *βακχεῖος* $\overset{4}{––}$ | $\overset{2}{⏑⏑}$; 3) den anderthalbgliedrigen Tact, in welchem die *θέσις* $1\frac{1}{2}$ mal so gross ist, als die Arsis: *παιών* $\overset{3}{⏑⏑⏑}$ | $\overset{2}{⏑⏑}$ oder $\overset{2}{⏑⏑}$ | $\overset{3}{⏑⏑⏑}$.

Der „gleiche“ Tact entspricht unserem „geraden“ Tacte, der „gedoppelte“ unserem „ungeraden“. Dass wir in letzterem gewöhnlich die Thesis auf ein Glied legen, die Griechen dagegen zwei Zeiteinheiten in der Thesis verbinden, beruht auf subjectiver Anschauungsweise (vgl. S. 8 f. 36 ff.). Es konnte sich dadurch nur ein so oberflächlicher Beurtheiler des modernen Rhythmus, wie Brill, irre führen lassen. Denn eine kleine Umschau in der modernen Musiktheorie würde ihn belehrt haben, dass auch unseren Theoretikern das Verhältniss der doppelten Thesis zur einfachen Arsis nicht unbekannt ist. Beispielsweise erwähne ich die schulgerechte Erörterung im „Musikalischen Lexikon von Koch“ (2. Aufl. umgearbeitet von Arrey v. Donner 1865 S. 818): „Der einfache ungerade Tact enthält drei Tactglieder, von denen das erste den Accent hat, und die beiden anderen accentlos sind (das zweite Tactglied nur bedingungsweise) . . . Man drückt den Unterschied zwischen zwei- und dreitheiligem Tacte auch dadurch aus, dass man sagt, im zweitheiligen oder geraden Tacte seien Thesis und Arsis von gleicher, im dreitheiligen oder ungeraden hingegen von ungleicher Länge (die Thesis doppelt so lang als die Arsis), was der Sache nach auf dasselbe hinaus kommt; denn das Zusammenziehen zweier Tactglieder zu einem von doppelter Länge ändert am Wesen des dreitheiligen Tactes ebenso wenig, als das Zerlegen derselben in Gliedtheile niederer Ordnungen“. — Der anderthalbgliedrige Tact ist ähnlich unserem $\frac{5}{8}$-, $\frac{5}{4}$-Tacte und den Wechseltacten $\frac{2}{8}$, $\frac{3}{8}$; $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ oder umgekehrt (vergl. Rhein. Museum XXV S. 244).

Das moderne Dirigiren entspricht auch insofern nicht dem antiken, als wir meistens die abstracten Tactglieder durch Schläge bezeichnen, während die Griechen ihre concreten θέσεις und ἄρσεις tactirten. Aber in einigen, oben erwähnten Fällen dirigiren auch wir, wie die alten Musiker (S. 34 ff.). Der Tact in reiner Gliederung hat nach Aristoxenus seine bestimmte Anzahl von Tactirzeichen, und zwar 2, 3 oder 4. Die kleineren Tacte (οἱ ἐλάττους) haben 2 Tactirzeichen, die grossen (οἱ μεγάλοι) können 3 oder 4 annehmen (p. 290 Mo). Kein Tact an sich (καθ' αὑτόν) empfängt mehr als 4 Zeichen; wenn dennoch mehr Zeichen vorkommen, so sind diese nicht im reinen Tacte, sondern in der durch die praktische Composition modificirten Theilweise zu suchen (p. 290. 292 Mo. oben S. 10. 21*).

In den folgenden Beispielen, welche den antiken und modernen Tact vergegenwärtigen sollen, ist zugleich die Tactirungsart bezeichnet, und zwar der Niederschlag (θέσις) durch einen gesenkten Pfeil ↓, der Aufschlag (ἄρσις) durch einen gehobenen ↑, der moderne mittelschwere Schlag durch einen liegenden Pfeil.

*) Aristoxenus ist in der Angabe über die Zeichen, σημεῖα, so exact, wie bei einer allgemeinen Uebersicht nur möglich ist. Er setzt den ποὺς καθ' αὑτόν und die διαιρέσεις ὑπὸ τῆς ῥυθμοποιίας γινόμεναι einander gegenüber. Der erstere enthält 2—4 Zeichen, die letzteren können deren mehr bekommen. Damit sind alle rhythmischen Formen in 2 Rubriken gebracht: 1) πόδες, 2) einseitig praktische διαιρέσεις. Die πόδες sind ἐλάττους und μεγάλοι. Wie das zu verstehen sei, ist unzweifelhaft. Es gibt kleine einfache und kleine zusammengesetzte Tacte; zu letzteren gehören die iambischen und trochäischen Dipodien. Es gibt auch grosse einfache und grosse zusammengesetzte Tacte, z. B. den einfachen zwölfzeitigen τροχαῖος σημαντός und die zusammengesetzte zwölfzeitige trochäische Tetrapodie. Indem nun Aristoxenus schlechtweg den ποὺς καθ' αὑτόν als eine grosse Kategorie allen einseitig praktischen διαιρέσεις entgegen setzt, subsumirt er nothwendig und unzweideutig unter dem Begriff πούς die übrigens noch ausdrücklich erwähnten „grossen“ und „kleineren“ Tacte allesammt, natürlich sowohl die zusammengesetzten als die einfachen. Damit erledigt sich, was Brill ohne Rücksicht auf den Zusammenhang der Aristoxenischen Stelle sagt (Aristoxenus' Messungen S. 85 ff.).

πόδες ἐλάττους mit 2 *σημεῖα* und :

–, ◡ ◡ $\frac{2}{4}$

– ◡ ◡ | – ◡ ◡

– ◡ | – ◡ $\frac{6}{8}$ vgl. S. 40.

πόδες μεγάλοι mit 3 und 4 *σημεῖα* (S. 33):

– ◡ – ◡ – ◡ $\frac{9}{8}$

– – – – – $\frac{5}{4}$ ($\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$)

– ◡ – ◡ – ◡ – ◡ $\frac{12}{8}$

bei raschem Tempo wohl – ◡ – ◡ – ◡ – ◡?

– ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ $\frac{2}{1}$

und – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡?

§ 3. Der Päon.

Der Päon ist im Vorhergehenden mit einem Wechseltacte $\frac{3}{8}$ $\frac{2}{8}$ (oder $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$) verglichen worden. In unserer Musik ist nämlich der fünfgliedrige Tact so ungewöhnlich, dass die Componisten, wenn sie ihn anwenden, und die Dirigenten, wenn sie ihn tactiren, eine mechanische Zerlegung in zwei Tacte zu drei und zwei Tactgliedern vorziehen. Dadurch ergeben sich zwar scheinbar zwei selbständige Niederschläge, einer auf dem dreitheiligen und einer auf dem zweitheiligen Tacte. Aber der letztere ist

seiner Stellung nach leichter, und desshalb ist kein grosser Unterschied zu spüren, man mag nun die drei Theile mit den zweien vereinigen oder sie getrennt notiren. Steht der $\frac{3}{8}$-Tact voran, so kann dieser schwer sein und der folgende $\frac{2}{8}$-Tact leichter. Es hängt das von der Phrasirung ab, welche dem anlautenden $\frac{2}{8}$-Tacte sowohl den Werth eines Hauptictus, als den Werth eines Auftactes zu geben vermag.

Wie Lehrs, Moriz Schmidt u. a. behaupten konnten, der fünftheilige Tact sei unnatürlich und desshalb den Griechen abzusprechen, ist nicht zu begreifen. Das moderne Gefühl widerstrebt nicht einmal dieser Tactart.

Es ist anerkannt, dass die Lehrsätze der griechischen Rhythmiker einen Tact bezeugen, in welchem 5 *χρόνοι πρῶτοι* nach dem Verhältnisse 3 : 2 vereinigt sind. Unsere Sache ist es, die Ausführbarkeit eines solchen Tactes, welcher Päon heisst, darzuthun. Das ist nicht schwer. Der fünfzeitige Tact ist in Tanzliedern angewendet worden. Wenn sich der geduldige Leser folgendes Experiment gefallen lassen will, so wird er sich überzeugen, wie leicht der fünftheilige Päon zu singen und zu tanzen ist. Versetzen wir uns in die Lage eines Choreuten, der in der Parodos der Acharner mitwirken soll. Er hat laufend Päone zu singen. Nimmt er zu jedem Schritt einen *χρόνος πρῶτος*, so fallen auf den einzelnen Päon 5 Schritte, und zwar tritt auf den ersten *χρόνος πρῶτος* der rechte Fuss nieder, auf den zweiten der linke, auf den dritten wieder der rechte, auf den vierten der linke, auf den fünften der rechte. Der zweite Päon beginnt und endigt auf den linken Fuss; der dritte Päon verhält sich wie der erste, der vierte wie der zweite. In dieser Weise werden z. B. folgende vier Päone ausgeführt, wobei selbstverständlich die lange Silbe zwei, die kurze Silbe einen Schritt beansprucht. (*r* bedeutet *rechten, l linken Fuss:*)

r	*l*	*r*	*l*	*r*	*l*	*r*	*l*	*r*	*l*	*r*	*l*	*r*	*l*	*r*	*l*	*r*	*l*	*r*	*l*
•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5
οἶ-		σι	παρ'	ἐμοῦ			πόλεμος			ἐχ-		ϑο-	δοπὸς		αὖ-		ξε-	ται.	

Wer sich zu dieser orchestischen Uebung bequemt, wird fühlen, dass es eine ganz natürliche und ungezwungene Combination ist, 3 und 2 Schritte mit einander wechseln zu lassen. Und der Text fügt sich von selbst, vorausgesetzt, dass die Kürzen exact auf je einen Schritt gesprochen oder — was sehr zur Erleich-

terung beiträgt — nach einer passenden Melodie gesungen werden.

Zunächst habe ich die Combination 3 + 2 angenommen. Die umgekehrte Verbindung 2 + 3 macht sich in der Form – ◡́◡◡ ebenso leicht. Ist nun der Päon aus 3 + 2 ◡́◡◡ | ◡◡ oder aus 2 + 3 ◡◡ | ◡́◡◡ Theilen zusammengesetzt? Die alten Rhythmiker haben vier verschiedene Bezeichnungsweisen für päonischen Tact:, 1) schlechtweg *παιών*, 2) *παιὼν διάγυιος*, 3) *παιὼν ὁ κατὰ βάσιν*, 4) *παιὼν ἐπιβατός*. Die erste Bezeichnung gilt ohne Zweifel der Grundform und diese wird unzweideutig von Bakchius beschrieben (p. 25 Me): *παιὰν σύνθετος ἐκ χορείου* (– ◡) *καὶ ἡγεμόνος* (◡ ◡), *οἷον εὐπλόκαμος* (–◡ 3 | ◡◡ 2). Also die Combination 3 + 2 ist als die Grundform zu betrachten: der Choreus – ◡, als der schwerere Theil, ist *θέσις*, der Hegemon oder Pyrrhichius ist *ἄρσις*. Ausser der ersten, allgemeinen Bezeichnungsweise ist uns nur noch die letzte, *παιὼν ἐπιβατός*, genauer bekannt und verständlich. Der Epibatos besteht aus Spondeus mit erster betonter Länge (–́ –) und aus einem Molossus, dessen erste Länge ebenfalls accentuirt ist (–́ – –), und zwar so, dass der Accent zugleich für die zweite Länge mitgilt. Der Molossus ist also diplasisch gemessen θέσις – – | ἄρσις –, und der ganze päonische Tact wird so zerfällt: –́ – | –́ – – (vgl. S. 32). Hier haben wir die andere Combination: 2 + 3. Was ein *παιὼν διάγυιος* sei, ist zweifelhaft, obwohl Aristides eine Erklärung bietet: *ἐκ μακρᾶς θέσεως καὶ βραχείας καὶ μακρᾶς ἄρσεως*, das ist θ – ◡ α –. Wozu die *βραχεῖα* gehöre, bleibt unbestimmt. Nicht etwa nur der moderne Leser ist hier schlecht berathen, weil ihm die Interpunction nach *βραχείας* oder nach *θέσεως* zweifelhaft wäre, sondern Aristides hat sich schlecht ausgedrückt oder sich durch einen zweideutigen Ausdruck aus der Verlegenheit eigener Unkenntniss zu ziehen gesucht. Bezieht man *βραχείας* auf das folgende *ἄρσεως* und übersetzt: *„der Päon diagyios besteht aus einer Länge im Niederschlag und aus einer Kürze und einer Länge im Aufschlag“ (also* Nieder. – | Auf. ◡ – *), so erhält man einen ganzen Iambus als leichten Theil zu einer blossen Länge, welche schwer

*) Feussner, Aristoxenus' Grundzüge. S. 53.

sein soll. Rhythmisch ist zwar eine solche Verbindung eines schweren zweizeitigen und leichteren dreizeitigen Tacttheiles sehr wohl ausführbar. Aber die Beziehung von *βραχείας* als Adjectiv auf das folgende *ἄρσεως* oder vorhergehende *θέσεως* ist überhaupt nicht thunlich; denn grammatisch würde sich ergänzen entweder: *ἐκ μακρᾶς θέσεως καὶ βραχείας θέσεως* (sic) *καὶ μακρᾶς ἄρσεως* oder *ἐκ μακρᾶς θέσεως καὶ βραχείας ἄρσεως καὶ μακρᾶς ἄρσεως*, das heisst, es würden sich entweder zwei Thesen oder zwei Arsen ergeben, und der ganze Tact hätte drei Theile. Aber letzteres wollte Aristides gewiss nicht sagen, weil dem Päon überhaupt eine Dreitheilung widerstrebt. Also darf man zu *βραχείας* weder *θέσεως* noch *ἄρσεως* ergänzen; sondern das Adjectiv ist substantivirt und bedeutet „Kürze". Die Beschreibung lautet demnach: „Der Päon diagyios besteht aus einer langen Thesis und aus einer Kürze und aus einer langen Arsis." Aristides sagt nicht ausdrücklich, wohin er die Kürze rechnet, ob zur Thesis des Tactes oder zur Arsis. Näher liegt indessen die Zuziehung der Kürze zur Thesis. Wenigstens wird der unbefangene Leser unwillkürlich die Worte *ἐκ μακρᾶς θέσεως καὶ βραχείας* zusammenfassen; und, wenn das richtig ist, so wollte Aristides sagen, der Tact habe eine lange (zweizeitige) Thesis und (im Anschlusse daran) eine Kürze, endlich wieder eine lange Arsis. Oder wusste der Rhythmiker selbst nicht, wohin die *βραχεῖα* gehöre? Der *παιὼν διάγυιος* unterscheidet sich von der Grundform _ ᴗ ᴗ ᴗ jedenfalls dadurch, dass die beiden letzten *χρόνοι πρῶτοι* in eine Länge (*μακρὰ ἄρσις*) zusammengezogen sind. Marcianus Capella sagt (IX p. 196 Me): hunc diagyion posteriores Graeci creticum nominarunt. Unter *κρητικός* verstand man ursprünglich überhaupt den Päon; ein späterer Gebrauch wendete also die Bezeichnung „Kretiker" auf die zusammengezogene Figuration mit zwei Längen an (– ᴗ – vgl. Westphal Metr. I 618).

Den Namen *διάγυιος* erklärt Aristides p. 39 Me: *οἷον δίγυιος, δύο γὰρ χρῆται σημείοις*. Dass diese Erklärung falsch sei, ist ebenso leicht einzusehen, wie es schwer ist, eine bessere Deutung zu finden. Meines Erachtens heisst *διάγυιος* „durchgliedrig"; und ein *παιών* wird dann „durchgliedrig" genannt, wenn seine zwei Glieder, Arsis und Thesis, in je einer Länge rechts und links stehen und durch eine Kürze in der Mitte getrennt, gewissermassen durchbrochen sind. Hiermit stimmt über-

ein, das Aristides die Kürze als mittleren Theil weder der Thesis noch der Arsis ausdrücklich zuweist, obgleich sie sich bei ihm an die Thesis anzuschliessen scheint. Ferner passt hierzu die Bemerkung des Marius Victorinus (p. 52 G): in cretico nunc sublatio longam et brevem occupat, positio longam, vel contra, positio longam et brevem, sublatio unam longam. So gab es zwei Theilungen – ⏑ | – und – | ⏑ –, nach welchen die Kürze sowohl dem anlautenden Tactabschnitt, als dem auslautenden zugewiesen werden konnte. Welcher Theil freilich schwer, welcher leicht war, ist nach dem Sprachgebrauche des Victorinus damit nicht gesagt (vgl. Susemihl Jahrb. f. Phil. 101. Bd. 1870 S. 499). Demgemäss ist *διάγυιος* ein von den Zeitfiguren des Tactes entnommener bildlicher Ausdruck. Dass durch denselben eine besondere rhythmische Eigenthümlichkeit bezeichnet werde, ist nicht anzunehmen*).

---

*) Die von Moriz Schmidt versuchte Uebersetzung des Päon diagyios in unsere Notenschrift beruht auf drei Hypothesen, welche unerwiesen und unerweisbar sind (Jahrb. für Phil. 101. Bd. 1870 S. 467). M. Schmidt geht von dem *δωδεκάσημον δοχμιακόν* ⏑ – | – ⏑ ⏑ | – ⏑ – aus, dessen letzter Theil von Aristides schlechthin *παιών*, von Bakchius dagegen *παιὰν ὁ κατὰ βάσιν* genannt wird (p. 39 Me. p. 25 Me). Dass dieser so charakterisirte Päon ein *παιὼν διάγυιος* sei, scheint M. Schmidt vorauszusetzen, weil in dem *ὀκτάσημον δοχμιακόν*, nach der ausdrücklichen Angabe des Aristides, ein *διάγυιος* den letzten Theil bildet. Aber von dem achtzeitigen *δοχμιακόν* ist kein Schluss auf das zwölfzeitige *δοχμιακόν* zu machen, wenigstens bietet Aristides keine Handhabe zu einer derartigen Schlussfolgerung. Ob dagegen Aristides unter *παιών* schlechthin den *παιὼν διάγυιος* versteht, weil er ausser dem *ἐπιβατός* nur diesen *διάγυιος* aufzählt (p. 38. 39 Me), muss bei einem solchen Schriftsteller zweifelhaft bleiben.

Zugegeben, dass der *παιὰν ὁ κατὰ βάσιν* des Bakchius ein *διάγυιος* sei: wie erklärt M. Schmidt diesen *διάγυιος*? Er theilt das *δωδεκάσημον* in zwei gleiche Theile (⏑) ⏑⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ – und fasst jeden Theil als einen $\frac{3}{4}$-Tact, und zwar den zweiten Theil als einen gebrochenen $\frac{3}{4}$-Tact (mit Verlegung des Auftactes an den Schluss der Reihe: – ⏑ – ⏑ = – – ⏑ ⏑). Zu beweisen ist die Anaklasis nicht. Aber wenn sie vorhanden wäre, so dürfte sie nicht so willkürlich übersetzt werden, wie M. Schmidt thut: [Noten] oder [Noten] oder unter Umständen [Noten] „also Triolenform". Das ist eine ganze Kette von Schlüssen, welche nach unserer Mensuralnotenschrift möglich sind, aber gegen die antike Theilweise verstossen. Aus dem Umstande, dass

Παιὰν ὁ κατὰ βάσιν wird von Bakchius derjenige Päon genannt, welcher im zwölfzeitigen Dochmius den Schluss bildet (⏑ – | – ⏑ ⏑ | – ⏑ – p. 25 Me). Ob jedoch mit dieser Bezeichnung eine besondere Art von Päonen gemeint ist, bleibt zweifelhaft. Ich habe früher die Ansicht geäussert, dass Bakchius durch den Zusatz *κατὰ βάσιν* nur den Eintritt des Niederschlags, der *βά-σις*, auf diesen Päon habe anzeigen wollen. Dadurch wäre das vorliegende *δωδεκάσημον δοχμιακόν* von dem *μέσος βακχεῖος* ⏑ – | – ⏑ ⏑ – | ⏑ – unterschieden (Metrische Studien zu Sophokles p. XXXV). Indessen weist der Artikel *ὁ* (*κατὰ βάσιν*) auf Individualisirung des Päons hin. Nun kann Bakchius den vorliegenden Päon nicht dadurch individualisirt haben, dass er ihn einer concreten *βάσις*, d. h. einer Tacteinheit, gleichsetzt. Denn jeder Päon hat den Werth einer einzelnen Tactgrösse. Bakchius speciell gebraucht den Kunstausdruck *βάσις* für „Dipodie“: *βά-σις δὲ τί ἐστι; σύνταξις δύο ποδῶν ἢ ποδὸς καὶ καταλήξεως* (p. 22 Me). Aber auch damit ist kein besonderes Merkmal gewonnen, weil derselbe Musiker den Päon überhaupt aus zwei „Füssen“ bestehen lässt, *ἐκ χορείου καὶ ἡγεμόνος* – ⏑ | ⏑ ⏑. Wahrscheinlich hat sich Bakchius unbestimmt ausgedrückt, und er versteht unter *παιὰν ὁ κατὰ βάσιν* den aus zwei gleichen *πόδες* gebildeten, hier katalektischen Päon, welchen Heliodor als sechszeitige *βάσις* beschreibt (– ⏑ – ∧ Schol. in Hephaest. p. 197 W). Es wäre demnach kein fünfzeitiger Tact gemeint, sondern die ebenfalls *κρητικός* genannte Zusammensetzung zweier Trochäen (Aristid. p. 39 Me). Diese von Christ vorgeschlagene Erklärung des *παιὰν ὁ κατὰ βάσιν* ziehe ich der meinigen vor (vgl. Jahrb. für Phil. 99. Bd. 1869 S. 379).

Es finden sich also beide rhythmische Combinationen im fünfgliederigen Päon: 3 + 2 und 2 + 3. Für die Combination 3 + 2 gibt es wiederum zweierlei Figuren: 1) die Grundform – ⏑ | ⏑ ⏑ und 2) die zusammengezogene Form – ⏑ | –, welch' letztere die besonderen Namen *παιὼν διάγυιος*, später *κρητι-*

Aristides den *παιὼν διάγυιος* und den *ἐπιβατός* neben einander bespricht, lässt sich nichts weiter folgern, als dass beide Tacte eben zu demselben Tactgeschlechte gehören. Dass aber der *διάγυιος* dieselbe Gliederfolge 2 + 3 habe, wie der *ἐπιβατός*, sagt Aristides nicht. Hätte der *διάγυιος* diese Gliederfolge, so würde die Feussner'sche Theilung richtig sein, nicht die Schmidt'sche.

κός hat. Für die Combination 2 + 3 lässt sich nur **eine** Form sicher nachweisen, der zehnzeitige *παιὼν ἐπιβατός* – – | – – –. Es muss auffallend erscheinen, dass dem Epibatos nicht ein fünfzeitiger Päon mit der Theilung 2 + 3 – | ⏑́ ⏑ ⏑ entspricht. Möglicherweise ist hier eine Lücke in der rhythmischen Tradition. Die oben erwähnte Stelle des Victorinus kann unter allen Umständen für die Vertheilung des rhythmischen Accentes nichts beweisen. Denn die Zerlegung – | ⏑ – bedingt nicht nothwendig den Eintritt des Haupttictus auf den dritten Zeittheil, sondern bezieht sich wahrscheinlich auf die Tactirmethode, nach welcher eine Länge und ein Iambus mit unbetonter Kürze dirigirt wurde. Die Theilung 2 + 3 würde hier einen synkopirten Iambus mit betonter Kürze erfordern – | ⏑́ ⏑⏑, eine im päonischen Tacte unerweisbare Accentsetzung. Uebrigens ist die Theilungsart 2 + 3, auch wenn auf dem dritten *χρόνος πρῶτος* die Thesis eintritt, nicht gerade unvermeidlich. Man kann diese Thesis zu dem leichten Anfange des folgenden Tactes in Verhältniss bringen, und die erste Arsis würde zum Auftact:

```
          3   2     3   2
         ⏞   ⏞  |  ⏞   ⏞
3 + 2   – ⏑ ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ ⏑

            3           3
        2  ⏞     |  2  ⏞     | 2
2 + 3   – ⏑ ⏑ ⏑ |  – ⏑ ⏑ ⏑  | –  u. s. f.
          ⏟             ⏟
         3 : 2         3 : 2
```

Aber den Griechen war eine solche Behandlung des Anlautes als eines Auftacts unbekannt. Wenn sie trotzdem keinen besonderen fünfzeitigen Päon mit dem Verhältnisse 2 + 3 aufgestellt haben, so liegt das an ihrer Theilungsmanier in der fortlaufenden Composition. Denn sie fassten die Verbindung 3 + 2 + 3 + 2 nicht so auf, dass der Dreier nur zu dem **folgenden** Zweier in Verhältniss trete, sondern sie setzten den Dreier zu **jedem** Zweier, also auch zu dem **vorhergehenden**, in Beziehung. Dies bestätigen die „Chorizonten" bei Aristides ausdrücklich, indem sie von der Reihe ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ = 2 + 3 + 3 + 2 sagen: *λέγω τὸν τρία πρὸς ἕκαστον τῶν διςήμων λόγον ἔχειν ἡμιόλιον* (Arist. p. 41 Me). Also unterschieden sie die beiden Verhältnisse 3 + 2 und 2 + 3 nicht, oder sie legten wenigstens der Stellung von Thesis und Arsis keine so grosse Bedeutung bei, um zweierlei Grundformen anzunehmen.

Wollen wir nun den Päon in moderne Notenschrift umsetzen, so kann es nicht zweifelhaft sein, dass wir uns **eines** fünfgliedrigen Tactes oder eines verbundenen drei- und zweigliedrigen Tactes zu bedienen haben. Setzen wir den *χρόνος πρῶτος* unserem ⅛ ♪ gleich (S. 143), so ergeben sich folgende Formen:

I. Fünfzeitiger Päon in dem Verhältnisse 3 + 2

1) *a* Grundform — ◡ | ◡ ◡ ⅝ | ♩ ♪ ♪ ♪ | oder ⅜ ⅖ | ♩ ♪ | ♪ ♪ |

b Nebenform ◡ ◡ ◡ | — „ | ♪ ♪ ♪ ♩ | „ „ „ | ♪ ♪ ♪ | ♩ |

2) *παιὼν διάγυιος a* — ◡ | — „ | ♩ ♪ ♩ | „ „ „ | ♩ ♪ | ♩ |

(später *κρητικός*) *b* — | ◡ — (*Mar. Vict.*) ⅝ | ♩ ♪ ♩ | oder

⅜ ⅖ | ♩ ♪ | ♩ | nicht | ♩ | ♪ ♩ |*)

II. Zehnzeitiger Päon in dem Verhältnisse 2 + 3 (= 4 + 6)

παιὼν ἐπιβατός — — | — — — 5/4 ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ **) od. 2/4 3/4 | ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ |

Durch Zusammenziehung und Auflösung entstehen weiterhin Zeitfiguren, welche von den Alten sehr verschieden behandelt werden. Die Metriker gehen vom *κρητικός* als Grundform aus und lösen diesen entweder in den „*παιὼν πρῶτος*“ — ◡ ◡ ◡ oder in den „*παιὼν τέταρτος*“ ◡ ◡ ◡ — auf. Die Figuren „*παιὼν δεύτερος*“ ◡ — ◡ ◡, „*παιὼν τρίτος*“ ◡ ◡ — ◡ werden in der päonischen Composition nicht angenommen (Schol. in Hephaest. p. 196 f. W). Ausser dem *κρητικός* haben die Metriker noch zwei Formen, den *βακχεῖος* ◡ — — und *παλιμβακχεῖος* — — ◡, deren Benennung alexandrinischen Ursprungs ist. Der *παλιμβάκχειος* wird ebenfalls in der päonischen Composition gar nicht gestattet, der *βακχεῖος* nur selten (Hephaest. p. 77. 82 G. 40. 43 W). Auch von den Rhythmikern sind die bakcheischen Zeit-

---

*) Denn | ♩ | ♪ ♩ | würde den Accent auf dem Achtel haben = — | ◡ —.

**) Das heisst, in fortlaufender Composition — — | — — — ‖ — — | — — — werden die beiden ersten Längen nach unserer Schreibweise Auftact 5/4 ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ u. s. f.

figuren ⏑ – –, – – ⏑ mit ihren Auflösungen nicht als einheitliche päonische Tacte behandelt worden. Vielmehr gehören diese Zeitfiguren zu den χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι und erhalten eine besondere Zerlegung, wahrscheinlich in Iambus oder Trochäus und Creticus: ⏑ – | – ⏑ – | – 3 : 3 + 2 : 2 – | – ⏑ – | – ⏑ 2 : 3 + 2 : 3 (vgl. Westphal Metr. I 623—625).

§ 4. Dochmien.

Diejenigen Tactverbindungen, in welchen keines von den Grundverhältnissen (1 : 1, 2 : 1, 3 : 2, 3 : 4) durch einfache, ungebrochene Theilung zu Tage trat, hiessen „schräge“, ῥυθμοὶ δόχμιοι. Jene Grundverhältnisse waren im Gegensatze dazu als „gerade“ (ὀρθοί) bezeichnet. In den schrägen Tactverbindungen wurden die einzelnen Abschnitte als zusammengesetzt (μέρη σύνθετα) betrachtet und zum Zwecke der Tactirung durch eine διαίρεσις ὑπὸ τῆς ῥυθμοποιίας γινομένη in kleinste Theile zerlegt. Die geraden Tactverbindungen zerfielen in einfache Tacttheile (μέρη ἁπλᾶ; vergl. Metrische Studien zu Sophokles p. XXXIV).

Wo wir also den Namen δόχμιος für eine Tactverbindung finden, da hatten die alten Theoretiker kein Grundverhältniss entdecken können. Dies ist namentlich der Fall: 1) bei einer achtzeitigen Reihe ⏑ – – ⏑ –, und 2) bei einer zwölfzeitigen ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ – (Aristid. p. 39 Me. Bakchius p. 25 Me). Die zweite Reihe ist so gross, dass sie nicht in einem κῶλον oder ποὺς σύνθετος verdoppelt wird. Wohl aber kann die erste Reihe verdoppelt werden; denn 2 × 8 Zeiteinheiten bilden gerade den grössten Tact in gleicher Theilung. Und, da jener achtzeitige Dochmius als ein Ganzes, freilich mit zusammengesetzten Theilen, behandelt wird, so bildet der verdoppelte achtzeitige Dochmius wirklich einen aus zwei gleichen Abschnitten bestehenden Tact. Es musste also die sechzehnzeitige Reihe | ⏑ – – ⏑ – ⏑ – – ⏑ – | unter die „gleichen“ oder „daktylischen“ Tacte gerechnet werden (ἴσα ἐάν τις αὐτὰ ὀκτασήμως βαίνῃ schol. Aesch. Sept. 120; s. meine Erörterung in den Jahrb. für Phil. 101. Bd. 1870 S. 59 f.). Der einzelne achtzeitige Abschnitt war nicht auch desshalb „gleich“ getheilt; dann wäre

er ja kein *δόχμιος*, sondern ein *ὀρθός* gewesen*). Vielmehr treten zwei an sich „schräge" Reihen in ein gegenseitig „gleiches" Verhältniss (8 : 8 = 1 : 1).

Nun hat der achtzeitige Dochmius noch eine Nebenform, die sogenannte hyperkatalektische oder neunzeitige ⏑ – – ⏑ – ⏑. Dieselbe liegt auch den vielen scheinbar achtzeitigen Dochmien zu Grunde, welche mit einem Hiatus, einer syllaba anceps oder starken Interpunction schliessen. Hiatus, indifferente Silbe oder starke Interpunction bedingen nämlich eine einzeitige Pause ⏑ – – ⏑ – ∧. Auch diese neunzeitige Reihe kann verdoppelt werden, muss aber dann in die „gedoppelte" oder diplasische Messung eintreten | ⏑ – | – ⏑ | – ∧ | ⏑ – | – ⏑ | – ∧ | 6 : 12 oder umgekehrt | ⏑ – | – ⏑ | – ∧ | ⏑ – | – ⏑ | – ∧ | 12 : 6. Ausserdem kann sowohl der achtzeitige, als der neunzeitige Dochmius verschiedene Erweiterungen durch Tacttheile im diplasischen Verhältnisse annehmen: die *ῥυθμοὶ δόχμιοι* sind eben ihrer Natur nach an keine bestimmt abgeschlossenen Figuren gebunden, sondern umfassen alle schräg figurirten Tactverbindungen innerhalb des grösstmöglichen Tactumfanges (vergl. Metrische Studien p. XXV—XXXV S. 69 f.). Nur das häufigere Vorkommen der acht- und zwölfzeitigen Reihe ist die Ursache davon, dass die alten Rhythmiker gerade diese beiden Dochmienformen als die massgebenden hervorhoben. Sie hätten auch neun-, zehn-, sechzehn- und achtzehnzeitige Dochmien anführen können, die freilich nicht so stabil und nicht so häufig sind.

Es ist natürlich nicht im Sinne der alten Theorie, den acht- und zwölfzeitigen Dochmius auf eines der Grundverhältnisse zurückzuführen. Der griechische Rhythmiker begnügt sich mit der Zerfällung in kleinste Theile: ⏑ – | – ⏑ | – 3 : 3 : 2 = 1 + 2 : 2 + 1 : 2 (diplasisch) ⏑ – | – ⏑ ⏑ | – ⏑ – 3 : 4 : 5 = 1 + 2 : 2 + 2 : 3 + 2

---

*) M. Schmidt sagt (Jahrb. für Phil. 101. Bd. 1870 S. 465 f.: „obschon also die metrische Zerlegung (*διαίρεσις*) keine Theilung der Silbenmasse in zwei gleiche Abschnitte zuliess, muss doch der dazu getretene Tact der eines *ῥυθμὸς ὀκτάσημος* gewesen sein. Und dieser war ein *ἴσος*." Gleiche Tactirung ohne gleiche Zerlegung der Zeitfiguren war den Alten fremd, weil sie nach den Zeitfiguren selbst, hier also nach Iambus und Päon, d. h. nach drei und fünf Zeiteinheiten, tactirten (oben S. 10 ff. 21 f. 25. 34 ff.).

(diplasisch, gleich, päonisch). Wäre die Rhythmik über diese äusserliche Zerlegung hinausgegangen, hätte sie die Zeitfiguren analysirt, dann gäbe es keine „Dochmien“. So aber verfällt sie in Mechanismus, z. B.:

a 8zeitiger Dochmius ⏑ – | – ⏑ | –
b 9zeitige Reihe ⏑ – | – ⏑ | – ⏑̂
c 10zeitige „ – | ⏑ – | – ⏑ | –
d 12zeitiger Dochmius ⏑ – | – ⏑ ⏑ | – ⏑ | –
e 16zeitige Reihe ⏑ – | – ⏑ | – | ⏑ – | – ⏑ | –
f 18 „ „ ⏑ – | – ⏑ | – ⏑̂ | ⏑ – | – ⏑ | – ⏑̂

antike Theilungsart

a 1 + 2 : 2 + 1 : 2
b 1 + 2 : 2 + 1 : 2 + 1
c 2 : 1 + 2 : 2 + 1 : 2
d 1 + 2 : 2 + 2 : 2 + 1 : 2
e 1 + 2 : 2 + 1 : 2 : 1 + 2 : 2 + 1 : 2 = 8 : 8
f 1 + 2 : 2 + 1 : 2 + 1 : 1 + 2 : 2 + 1 : 2 + 1 = 6 : 12

In den beiden grössten Formen ist das Grundverhältniss nahe gelegt: *ἐν λόγῳ ἴσῳ* ⏑ – – ⏑ – | ⏑ – – ⏑ –, *ἐν λόγῳ διπλασίῳ* ⏑ – – ⏑ | – ⏑̂ ⏑ – – ⏑ – ⏑̂ *). Auch die neunzeitige Reihe ist leicht dem *λόγος διπλάσιος* zuzuweisen: ⏑ – | – ⏑ – ⏑̂ 3 : 6. Der zwölfzeitige Dochmius dagegen hat wirklich keines der Grundverhältnisse, sondern theilt sich triplasisch ⏑ – | – ⏑ ⏑ – ⏑ – 3 : 4 + 5 = 3 : 9 oder 1 : 3. Die beiden Verhältnisszahlen (1 und 3) haben also die Differenz 2, welche den schrägen Verhältnissen eigen ist (Metr. Studien p. XXXIV). Dass man nicht so rechnen dürfe, behauptet zwar Moriz Schmidt (Jahrb. a. a. O. S. 465): „Die Differenz wäre unter allen Umständen 6, nicht 2.“ Als wenn die Reduction nicht schon den alten Rhythmikern geläufig gewesen wäre. Wenn die Alten den zwölfzeitigen Dochmius überhaupt auf ein einfaches Verhältniss zurückführten — was unwahrscheinlich ist — so nahmen sie gewiss das triplasische Verhältniss 3 : 9 = 1 : 3 an; denn hätten sie eine Theilung 6 : 6 oder 8 : 4 gehabt, so wäre das *δωδεκάσημον* ein *ὀρθόν* und kein *δόχμιον*.

---

*) *ἐν γένει διπλασίῳ* 6 : 12 habe ich ausdrücklich in den Jahrb. für Phil. 101. Bd. 1870 S. 60 geschrieben, und nicht 9 : 9, wie M. Schmidt mir in demselben Bande derselben Zeitschrift S. 476 vorwirft (vergl. meine Sophokleischen Gesänge für den Schulgebrauch erklärt p. XVIII).

Auch die zehnzeitige Reihe hat kein reines Verhältniss. Denn die gerade Messung – ⏑ – | – ⏑ – 5 : 5 = 1 : 1 ist nur unter päonischen Einzeltacten, nicht unter Dochmien gestattet. Hier bezeugt Aristides ausdrücklich den Mangel eines einheitlichen Gesammtverhältnisses (p. 41 Me s. oben S. 159).

Endlich entbehrt auch der achtzeitige Dochmius eines reinen Gesammtverhältnisses; denn er wird von den Alten zerlegt in 3 und 5 Zeiteinheiten. Man kann sich seine genetische Entwicklung wohl erklären: er ist ursprünglich eine diplasische neunzeitige Reihe gewesen, welche aber ihren Schluss katalektisch bildete und in dieser Verkürzung gewissermassen erstarrt ist. Ob noch alle einzelstehenden achtzeitigen Dochmien am Schlusse eine einzeitige Pause haben, bleibt allerdings unerweisbar; es wäre aber rationell. So viel glaube ich dargethan zu haben, dass die beiden Bestandtheile ⏑ – und ⏗ ⏑ – auf eine einheitliche Grundlage zurückgehen, nämlich auf eine Combination von drei diplasischen Tacten, von welchen der letzte um eine Zeiteinheit verkürzt ist (Metr. Studien S. 59 ff. p. XXXI Jahrb. für Phil. a. a. O. S. 58 ff.). Insofern erklärt sich, dass der Dochmius in fortlaufender Composition einer trochäischen Tripodie gleichgestellt wird. Dieses Factum hat mich veranlasst, eine directe Herleitung aus der trochäischen Tripodie mittels Synkope des ersten Trochäus zu versuchen ⏒ ⏑ | – ⏑ | – ∧. Wenn M. Schmidt dagegen einwendet, dass statt der zweiten Kürze eine irrationale Länge im Dochmius eintrete, was in der trochäischen Tripodie nicht gestattet wird, so muss man erwägen, dass die irrationale Länge des Dochmius überhaupt eine exceptionelle Stellung hat. Denn das Wesen des Dochmius beruht auf Brechung des Rhythmus, und die irrationale Länge hat hier dieselbe Wirkung, welche der Spondeus an zweiter Stelle unter Iamben hat, wohin er ja auch bei reiner Messung nicht gehört. Z. B. *ἔλιπεν ἐκ τοῦδ' οἴκου* || *πολύπονος αἰκία.*

⏑ ⏑́ ⏑, – –́, – –́ || ⏑ ⏑́ ⏑, ⏑ –́, – –́.

Versucht man nun eine Uebersetzung in unsere Notenschrift, so wird man finden, dass die Eigenthümlichkeit der Dochmien auf einer Verschränkung der stark- und schwachbetonten Tacttheile beruht, wie in unseren Synkopen. Nehmen wir den *χρόνος πρῶτος* wieder als ⅛ 𝅘𝅥𝅮 an. Der antiken dochmischen Zerlegung entspricht die Uebersetzung in kleine Einzeltacte ⅜, ⅝:

a | ⏑ – | – ⏑ | – $\frac{3}{8}$ $\frac{2}{8}$

a mit Schlusspause | ⏑ – | – ⏑ | – ∧ | $\frac{3}{8}$
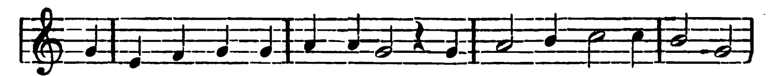
b | ⏑ – | – ⏑ | – ⏑ | $\frac{3}{8}$

c | – | ⏑ – | – ⏑ | – $\frac{3}{8}$ $\frac{2}{8}$

d | ⏑ – | – ⏑ ⏑ | – ⏑ | – $\frac{3}{8}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{8}$

Das sieht nach unserer gewöhnlichen Tactschrift zwar etwas bunt aus, dürfte aber am getreuesten die von Aristoxenus erwähnte „sehr bunte Zerlegung“ der nicht reinen Tactverbindungen veranschaulichen: *αἱ δ' ὑπὸ τῆς ῥυθμοποιίας γινόμεναι διαιρέσεις πολλὴν λαμβάνουσι ποικιλίαν* (p. 292 Mo. oben S. 35).

Dass auch in unserer Musik derartige „Buntheit“ vorkam, und zwar in den volksthümlichen Liedern, ist leicht zu erweisen, z. B. $\frac{2}{2}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{6}{4}$



Der durch die ganzen Christenheit mit Kriegen und mit Reisen
wi - der all Got-tes Bil-lig-keit macht Wittwen und auch Weisen.
(Liliencron Volkslieder Nachtr. LXXXIII).

Auch die neueste Richtung der Kunstmusik macht Gebrauch von dieser *ποικιλία* z. B. Wagner in den Meistersingern (Klavierauszug bei Schott 19656 p. 23: $\frac{6}{8}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{6}{8}$ p. 24: $\frac{2}{4}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{6}{8}$).

Fassen wir aber die dochmische Reihe als einheitlichen *ποὺς σύνθετος*, so entfernen wir uns zwar von der alten Theilungsweise, treten jedoch dem inneren rhythmischen Werthe der Tactverbindung näher. Denn ohne Zweifel nehmen die Dochmien ganz dieselbe Stellung ein, wie ein jedes andere *κῶλον* in der fortlaufenden Composition. Als einheitlicher *πούς σύνθετος* kann nach dem Zeugnisse des Aeschylus-Scholiasten die 16zeitige Reihe gefasst werden, sobald man sie mit achtzeitigem Auf- und achtzeitigem Niederschlage tactirt. Der Bedingungssatz *ἐάν τις ὀκτασήμως βαίνῃ* zeigt an, dass dies nicht immer geschah. Eine andere Tactirweise, die auch vorkam, wird sechsschlägig gewesen sein, nämlich 4 Schläge auf die $\frac{2}{8}$- und 2 Schläge auf die beiden $\frac{3}{8}$-Tacte $\overset{1}{\smile}\,-$ | $\overset{2}{-}\,\smile$ | $\overset{3}{-}$ | $\smile\,\overset{4}{-}$ | $\overset{5}{-}\,\smile$ | $\overset{6}{-}$. Denn die vom Aeschylus-Scholiasten erwähnte Tactirung setzt grosse Uebung des Chor-

personals voraus; so lange Dirigent und Chor nicht vollständig vertraut waren, wird man zur Eintheilung in kleine Tactabschnitte gezwungen gewesen sein (*μερίζεται πους εἰς ἀριθμὸν πολλαπλάσιον* [*σημείων*] Aristox. p. 290 Mo). Wir können auch die 16zeitige Reihe in einen grossen Tact bringen:

θέσις | ἄρσις
⏑ – – ⏑ – | ⏑ – – ⏑ –
8σημος | 8σημος

$\frac{2}{1}$ θέσις ἄρσις
$\frac{8}{8} + \frac{8}{8}$

Hiernach wäre der achtzeitige Dochmius leicht in einen $\frac{4}{4}$-Tact zu übersetzen: , was insofern nicht der antiken Theilung entspricht, als die Reduction auf zweizeitige Tacttheile ($4 \times \frac{1}{4}$) dem griechischen Rhythmiker unmöglich war, weil ihm die Synkope in consequenter Anwendung fehlte. Uebersetzen wir dagegen den Dochmius in dreitheilige Tacte, so halten wir uns auch bei den Synkopen an die alte Theilung; denn die Synkope ⏑́ – = ⏒ ⏑ war den Alten wenigstens mechanisch unter dem Namen der Hyperthesis geläufig. Indessen ist die Umschreibung in einen $\frac{4}{4}$-Tact auch aus einem anderen Grunde zu tadeln. Der achtzeitige Dochmius wird nämlich in Iambus und Päon zerlegt ⏑ – | – ⏑ –: *ἴαμβος καὶ παιὼν διάγυιος*. Daraus folgt, dass die alten Rhythmiker auf der zweiten Länge den Eintritt eines selbständigen Tacttheiles annahmen. Uebersetzen wir aber $\frac{4}{4}$, so setzt die zweite Länge auf dem schlechten Tacttheile ein, und es entsteht eine geschraubte Accentrückung. Dasselbe ist noch in erhöhtem Masse der Fall, wenn man mit Moriz Schmidt das erste Achtel als Auftact behandelt: (a. a. O. S. 470 ff.). Von einer solchen Umschreibung wird man jedenfalls absehen, zumal da die Berechnung des Päon diagyios, welche M. Schmidt anwendet, auf einem Irrthum oder auf willkürlichen Hypothesen beruht (oben S. 157 Anmerk.). Hält man aber den $\frac{4}{4}$-Tact wirklich für übersichtlicher, als die Combination von $\frac{3}{8}$- und $\frac{5}{8}$-Tacten, so muss man einen $\frac{3}{8}$-Auftact annehmen und den Päon auf das erste Viertel einsetzen lassen: ⏑ – | – ⏑ – ⏑ – | – ⏑ – $\frac{4}{4}$ u. s. f. Das zweite und dritte Viertel erscheinen so regelmässig synkopirt, das erste und vierte rein. Der anlautende Iambus wäre ebenfalls synkopirt, da das Achtel zum betonten Tacttheile gehört. Demgemäss

müsste auch das oben erwähnte *ἑκκαιδεκάσημον ἴσον* so umgeschrieben werden:

Die achtzehnzeitige Reihe muss, entsprechend ihrer diplasischen Theilung, in einen $\frac{6}{8}$- und $\frac{12}{8}$-Tact übersetzt werden, wenn man sich nicht mit 6 $\frac{3}{8}$-Tacten begnügt:

oder

Die neunzeitige Reihe wird natürlich $\frac{9}{8}$-Tact:

oder

Am schwierigsten ist der zwölfzeitige Dochmius. M. Schmidt versucht eine Uebersetzung in den $\frac{3}{4}$-Tact. Zuerst so:

◡ ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ –

Nachdem er aus diesem Doppeltact seinen vermeintlichen *παιὼν διάγυιος* hergeleitet hat, setzt er das Ganze um:

Dagegen spricht eben die verfehlte Messung des Päon mit anlautendem zweizeitigen Trochäus. Auch ist gewiss, dass die Abtrennung eines $\frac{1}{8}$-Auftactes falsch wäre; M. Schmidt hat selbst eingesehen, dass die Länge des Daktylus nicht auf den unbetonten Tacttheil fällen darf. Der einleitende Iambus ist leicht und muss daher ganz als Auftact behandelt werden. Der folgende Daktylus und Päon bilden dann den schweren Abschnitt des

I II

Tactes: $\frac{6}{4}$ (= 3 × $\frac{2}{4}$) u. s. f.

Das vierte und fünfte Viertel ist synkopirt, die übrigen sind rein. Dies ist meines Erachtens diejenige Uebersetzung, welche eintreten sollte, wenn man von der antiken Theilung in Iambus, Daktylus und Päon ($\frac{3}{8}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{5}{8}$ $\frac{2}{8}$) abweicht — vorausgesetzt, dass der Daktylus seine vollen rationalen 4 Zeiten hat.

§ 5. Kyklischer Daktylus. Glykoneion.

Dass in dem *δωδεκάσημον δοχμιακόν* ⏑ ⏑⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ – der Daktylus wirklich vier rationale Zeiteinheiten hat, ist zweifelhaft. Dass aber die Alten vier Zeiteinheiten zählten, ist sicher; denn sie setzten die Zeittheile des irrationalen Tactes stets nach der formalen Silbendauer an, d. h. die Länge als 2, die Kürze als 1 *χρόνος πρῶτος*. Zwar wussten die Rhythmiker aus der Schule des Aristoxenus, dass die irrationale Länge etwas kürzer war, als 2 *χρόνοι πρῶτοι*, sie veranschlagten auch diese Länge als eine mittlere Zeitgrösse zwischen 1 und 2 *χρόνοι πρῶτοι*, sie hatten jedoch keine mathematische Formel dafür und setzten desshalb gewiss die nächst liegende grössere Zahl: 2. Unsere Tactschrift hält sich umgekehrt an die abstracte Zeitmessung, lässt die irrationale Silbendehnung ausser Betracht und notirt den nächst liegenden kleineren Zeitwerth.

Es gibt nun ein *δωδεκάσημον*, welches auch aus Iambus, Daktylus, Päon besteht und in der That einen irrationalen Daktylus hat. Das ist das Glykoneion. Der anlautende Iambus ist nicht die einzige, nicht einmal die Hauptform; statt desselben findet sich vorwiegend Trochäus, Spondeus, vereinzelt sogar Anapäst und bei den Lesbiern der Pyrrhichius. Dass im Glykoneion der Daktylus irrational sei, geht aus seiner wechselnden Stellung hervor; denn da die Formen – ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ – und – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ ⏑ | – mit einander vertauscht werden, so muss Daktylus und Trochäus sich gegenseitig ausgleichen. Das heisst, der Daktylus verliert etwas an seinem Werthe und nähert sich dem dreizeitigen Tacte, gerade wie uns die Irrationalität beschrieben wird. Ferner empfängt das Glykoneien noch eine Kürze am Schluss: – ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑. Wären hier alle Tacttheile rational, so ergäbe sich die unrhythmische Grösse von 13 Zeiteinheiten: 3 | 4 | 6 |; ist dagegen der Daktylus irrational, so haben wir nach abstracter Messung 12 Zeiteinheiten mit einer Declamationsverzögerung im Daktylus.

Liesse sich nun darthun, dass jenes *δωδεκάσημον δοχμιακόν* mit dem Glykoneion identisch sei, so wäre die oben angenommene Messung von $\frac{3}{8}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{2}{4}$ oder $\frac{6}{4}$ unnütz, und wir würden das Ganze auf 4 $\frac{3}{8}$-Tacte oder einen $\frac{12}{8}$-Tact zurückführen:

mit rationalem Dactylus $\frac{6}{4}$ [musical notation] | δοχμιακόν

„ irrationalem „ $\frac{12}{8}$ [musical notation] | oder

[musical notation] | Γλυκώνειον

$= 4 \times \frac{3}{8}$ [musical notation]

Zunächst ist es nicht zu bezweifeln, dass für den griechischen Rhythmiker das Glykoneion eine dochmische Reihe war. Denn er konnte es weder durch rationale, noch durch irrationale Messung des Daktylus auf eines der geraden Verhältnisse zurückführen. Die 3 Bestandtheile ⏑ ⏓, – ⏑ ⏑, – ⏑ – lassen sich nach antiker Auffassung schlechterdings nicht unter das gleiche, diplasische oder päonische Verhältniss bringen: denn das diplasische Verhältniss 8 : 4 würde in die dritte Länge ⏑ – – ⏑ ⏑ ⏑|⏑ ⏑ – einschneiden, das päonische ist überhaupt nicht möglich; und nur das gleiche Verhältniss 6 : 6 fällt mitten zwischen zwei Zeitfiguren, bricht aber den Daktylus ⏑ – – ⏑ | ⏑ – ⏑ –. Eine solche Zerschneidung war möglich in dem sogenannten ἴαμβος ἀπὸ βακχείου oder μέσος βακχεῖος ⏑ – | – ⏑, ⏑ – | ⏑ – (Aristid. p. 37 Me). Wenn wir nun auch die Frage, ob überhaupt eine Zerschneidung in Antispast ⏑ – – ⏑ und iambische Dipodie ⏑ – ⏑ – berechtigt sei, hier unerörtert lassen, so können wir doch mit Gewissheit behaupten, dass im Glykoneion die Spaltung des Daktylus unstatthaft ist. Denn die erwähnte wechselnde Stellung des Daktylus ⏓ ⏑ – ⏑ | – ⏑ ⏑ – = ⏓ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ – beweist seine Untrennbarkeit. Sind somit die geraden Verhältnisse 1 : 1, 2 : 1, 3 : 2 hier ausgeschlossen — an das epitritische ist nicht zu denken —, so bleibt eben nur eine dochmische Zerlegung $3 : 4 : 5 = 1 + 2 : 2 + 2 : 3 + 2$ übrig. Ist nun ferner das Glykoneion ein δωδεκάσημον δοχμιακόν, so liegt kein Grund vor, wesshalb wir es nicht mit dem von Aristides und Bakchius beschriebenen, aus den gleichen Theilen bestehenden δοχμιακόν identificiren sollten (vgl. Metrische Studien S. 85 ff. p. XXXV).

Den irrationalen Daktylus im Glykoneion nennt man „kyklisch“. Gewiss ist dieser Name willkürlich gewählt. Kyklisch heisst nach dem Zeugnisse des Dionysius (de comp. verb. c. 17 p. 226 Sch.) bekanntlich eine dem Anapäst gleichende Tactform mit irrational beschleunigter Länge. Aus Bequemlichkeit hat die

neuere Metrik ebenfalls den irrationalen Daktylus „kyklisch“ genannt (vgl. Westphal Metr. I 636). Beschleunigte Daktylen, welche nicht viel länger als Trochäen sind, führt Dionysius auch noch ausdrücklich an; aber sein Beispiel ist der Odyssee entlehnt, in welcher es gewiss nur rationale Daktylen gab: *αὖθις ἔπειτα πέδονδε* etc. (c. 20 p. 280 ff.). Daraus folgt, dass man jeden Daktylus beschleunigen kann, und Dionysius scheint zu glauben, dass von den Rhythmikern wirklich jeder Daktylus irrational verkürzt worden sei. Er hatte offenbar wenig Verständniss von dem, was er den Rhythmikern nachschrieb (p. 224). Aber in der That muss man annehmen, dass der rationale und irrationale Daktylus keine wesentlich verschiedenen Tactarten seien, sondern dass der irrationale nur durch Beschleunigung in Declamation und Gesang aus dem rationalen entstehe (Metrische Studien p. XXXV f.). Bei dieser Beschleunigung des Vortrages, die der Sänger und Sprecher nach Bedürfniss machte, wurde gewiss das Verhältniss der Theile 2 1 1 annähernd eingehalten. Der Tact ist ein vierzeitiger mit gleicher Theilung 2 : 2; aber seine Zeiten sind gegenüber der im Tonstück herrschenden Zeiteinheit um ein unmessbares Theilchen verkürzt.

Die Uebersetzung in unsere Tactschrift ist daher streng genommen unmöglich. Man darf nicht, wie Apel, J. H. H. Schmidt, Westphal, Cäsar, von der Ansicht ausgehen, dass der fragliche Daktylus dreizeitig sei; nur soviel beträgt die Verkürzung, *ὥστε μὴ πολὺ διαφέρειν τῶν τροχαίων* (*Dion.*). Ganz falsch ist die allerdings bequemste Uebersetzung des Daktylus ♪. ♬ ♪; denn sie hebt das Verhältniss der ersten Kürze zur Länge auf, und es entsteht die ungriechische Tactfügung $\frac{3}{16}$ $\frac{1}{16}$ $\frac{2}{16}$ mit dem unmöglichen Verhältnisse 3 : 1 : 2. Richtiges Verhältniss hat zwar die Westphal'sche Umschreibung ♩ ♪ ♪ (Triole): das erste Achtel ist die Hälfte des vorhergehenden Viertels. Aber die Dreitheilung einer zweizeitigen Grösse (♩ ♪ (Triole) = ♪ ♪ ♪ (Triole) = ♩) ist der alten Rhythmik, wenigstens in dieser Schärfe, fremd. Die Form ♩ ♪ ♪ (Triole) ist kein Daktylus, sondern ein Trochäus mit einer ungriechischen Auflösung der Länge. Die Cäsar'sche Notirung ♪. ♬. $\frac{6}{32}$ $\frac{3}{32}$ $\frac{3}{32}$ hat das eine für sich, dass jede Kürze halb so gross ist, als die Länge; es liegt hier wirklich ein Daktylus vor $6 : 3+3 = 2 : 1+1$. Westphal hätte sich nicht darüber ereifern sollen,

dass Cäsar hier einen dreizeitigen Tact daktylisch theile (Metr. I 639). Es ist gewiss richtig, dass nach Aristoxenus der kleinste daktylische Tact vierzeitig ist — und desshalb ist die Cäsar'sche Uebersetzung falsch —; aber es ist ebenso richtig, dass Aristoxenus im dreizeitigen Tacte keine andere Zerlegung der Länge, als die in 2 *χρόνοι πρῶτοι* kannte — und desshalb ist die Westphal'sche Uebersetzung falsch. Eine irrationale Brechung der zweizeitigen Thesis nach dem Verhältnisse 2 : 1 (– = – ⏑ = $\frac{4}{3} + \frac{2}{3}$) widerspricht den Grundsätzen des Aristoxenus durchaus. Cäsar und Westphal machen aber beide den Fehler, dass sie den Daktylus zu einem rein dreizeitigen Tacte stempeln, während nach der Beschreibung des Dionysius und nach der Natur des irrationalen Tactes überhaupt der Daktylus die normale Grösse des Trochäus ein wenig überschreitet. Man muss von einer exacten Uebersetzung absehen, weil unsere Mensuralnoten keinen irrationalen Tact angeben können. Will man sich nicht mit einer der falschen Umschreibungen begnügen, so wäre ein conventionelles Auskunftsmittel zu wählen, z. B. ♩ $\overset{\alpha}{♪}$ ♪ d. i. irrational, *ἀ[λόγως]* verkürzter $\frac{2}{4}$-Tact.

Ob man den Namen *κύκλιος* für den irrationalen Daktylus wieder abschaffen soll, ist nur eine Frage der Bequemlichkeit. Wäre dieser Name nicht gang und gebe, so dürfte man ihn gewiss nicht noch einführen.

§ 6. Choriambus. Antispast.

Aristoxenus theilt die sechszeitige Tactgrösse entweder in zwei gleiche oder in zwei diplasische Theile, entweder 3 : 3 oder 2 : 4. Die gleiche Theilung findet sich in der trochäischen und iambischen Dipodie, die diplasische im sogenannten ionischen Tacte, welcher ursprünglich der bakcheische hiess. Als Grundform dieses ionischen Tactes ist wohl der sogenannte *ἰωνικὸς ἀπ' ἐλάσσονος* $\overset{2}{⏑⏑}$ | $\overset{4}{– –}$ zu betrachten. Dafür spricht einerseits die Analogie des übrigen diplasischen Tactgeschlechtes, welches ebenfalls auf die anakrusische, nämlich auf die iambische Form zurückgeführt wurde, anderseits das Zeugniss des Bakchius, der unter jener alten Bezeichnung *βακχεῖος* gerade den anakrusischen Ionicus aufführt: *βακχεῖος ἀφ' ἡγεμόνος καὶ σπονδείου, οἷον „ἐτεθρήκειν"* (⏑ ⏑ – – p. 25 Me).

Die sechs Zeiteinheiten bilden natürlich verschiedene Figuren ebenso, wie die drei-, vier- und fünfzeitigen Tacte. Und zwar: 1) mit thetischem Anfange $\overset{4}{–}\,–\mid\overset{2}{\smile}\,\smile$ *ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος. ἐξ ἁπλοῦ σπονδείου καὶ προκελευσματικοῦ δισήμου* (Aristid. p. 36 Me); 2) mit thetischem Anfange, Auflösung der zweiten Länge und Contraction der beiden Kürzen – ⏑ ⏑ – *βακχεῖος* (Aristid. p. 37. 39 Me), später Choriambus genannt; 3) mit Brechung – ⏑ – ⏑, trochäische Dipodie, und 4) ebenfalls mit Brechung ⏑ – – ⏑ *βακχεῖος* (Arist. a. a. O.), später Antispast.

Die beiden Ionici sind die massgebenden Tactformen, der Choriambus ist eine gleichartige Tactfigur: $–\,\overset{4}{\smile}\,\smile\mid\overset{2}{–}$. Die alten Metriker behandelten den Choriambus zwar auch als massgebende Tactform, legten ihn ganzen Compositionen zu Grunde und geriethen natürlich auf Irrwege, indem sie Zeitfiguren und Grundzeiten verwechselten. Die neueren Metriker, welche dies als Unfug erkannt haben, verfielen theilweise in den entgegengesetzten Fehler, indem sie den Choriambus gar nicht gelten lassen wollen; der Choriambus verhält sich zum Ionicus ähnlich, wie der anapästisch betonte Daktylus zum Anapästen: es ist eben eine variirte Zeitfigur.

Auch der Antispast ist dadurch in Verruf gekommen, dass er von den Metrikern der römischen Kaiserzeit als Grundmass angenommen und gehandhabt wurde. Tactmass ist er nicht, sondern eine durch Anaklasis entstandene Tactfigur, die in grösseren Tactverbindungen vereinzelt als sechszeitiger oder zweimal dreizeitiger Tactabschnitt vorkommt.

Die trochäische Dipodie als gebrochener Ionicus ist allgemein anerkannt.

Eine Uebersetzung in moderne Notenschrift ist in allen Formen leicht:

a ⏑ ⏑ – – *βακχεῖος* = *ἰωνικὸς ἀπ' ἐλάσσονος* $\frac{3}{4}$

b – – ⏑ ⏑ „ „ *ἀπὸ μείζονος* „

c – ⏑ ⏑ – „ *χορίαμβος* „

d ⏑ – – ⏑ „ *ἀντίσπαστος* „

e – ⏑ – ⏑ „ *διτρόχαιος* „

Statt synkopirten $\frac{3}{4}$-Tactes lässt sich für den Antispasten und Ditrochäus auch $\frac{6}{8}$-Tact schreiben: (*d*) $\frac{6}{8}$ und (*e*) $\frac{6}{8}$.
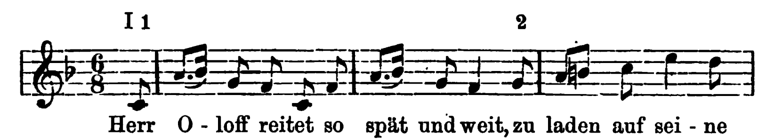
§ 7. Beispiele eurythmischer Satzbildung.

Die Eintheilung einer Melodie nach Versen des Textes, und zwar mit Hilfe der nach jedem Versende eintretenden Fermate (unmessbaren, conventionellen Dehnung oder Pause), findet sich im deutschen Choral schon seit dem 16. Jahrhundert. Es liegt auf der Hand, dass die Fermaten zur Ordnung und zum Zusammenhalten der Stimmen in dem grossen ungeübten Chore der evangelischen Gemeinde dienen sollten. Pausen am Versende sind für den Choral der protestantischen Kirche typisch geworden, obgleich dieselben dem profanen Ursprunge vieler Kirchengesänge fremd sind.
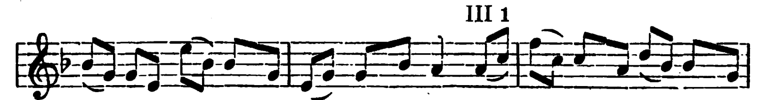
Es gehörte die unkritische Naivetät J. H. H. Schmidt's dazu, den protestantischen Choral — nicht einmal in seiner Urform, sondern in der seit dem 17. Jahrhundert vorherrschenden Vereinfachung — mit der griechischen Kunstpoesie in Parallele zu bringen und aus den Choralversen Rückschlüsse auf antike Versverbindung zu machen. Ein solches Unterfangen ist natürlich keiner ausführlichen Widerlegung werth. Ich vermuthe, dass die ganze Verspausentheorie J. H. H. Schmidt's jenen kirchlichen Ursprung hat; denn weder das neue noch das ältere Volkslied noch auch unsere Kunstmusik konnte ihn, wenn er sich umschauen wollte, zu seinem so fleissig durchgeführten Pausensatze verleiten. Sogar auf die Zwischenspiele in den Verspausen beruft er sich, auf jenen „zopfigen Unfug, gegen den an manchen Orten bis heutigen Tag noch alle Vernunftsgründe wirkungslos geblieben sind“ (Koch, Lexikon s. v. *Choral* vgl. oben S. 96). Nur eines mag J. H. H. Schmidt noch im Auge gehabt haben, nämlich den Gebrauch der nachclassischen Zeit, jede Verszeile als eine in sich abgeschlossene Form zu betrachten. Diese Eigenthümlichkeit des späteren Alterthums, des Mittelalters und der neuen Zeit ist dem classischen Griechenthum, abgesehen von stichischen Gedichten, bekanntlich fremd.

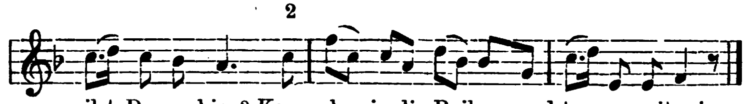
Es ist nicht meine Absicht, das Selbstverständliche beweisen zu wollen, dass es nämlich auch Lieder ohne Verspausen in der nachclassischen Poesie gibt. Indem ich aber einige eurythmische Beispiele zu den obigen Ausführungen S. 77 ff. hinzufüge, wähle ich vorab zwei pausenlose.

1.









Bezeichnen wir die auf **eine** Silbe fallenden Töne ♫ und ♫ mit dem entsprechenden metrischen Zeichen der Länge (–), so erhalten wir folgendes, der antiken Metrik angepasste Schema:
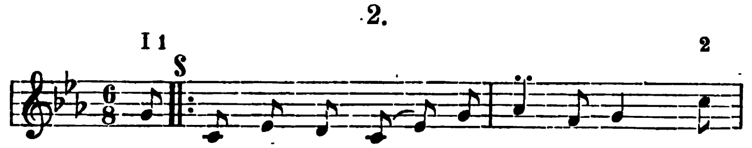
I 1 ◡ –́, ◡ ◡ ◡, ◡ –, ◡ – iambisches Dimetron
2 ◡ ◡́ ◡, ◡ –, ◡ –, ◡ – „ „
II 1 ◡ ◡́ ◡, – –, ◡ ◡ –, – – anapäst. Dimetron mit iamb. Anakrusis
2 – –, ◡ ◡ –, ◡ ◡ –, ◡ ◡ – „ „
III 1 – –, ◡ ◡ –, ◡ ◡ –, ◡ ◡ ⌞ „ „
2 ◡ –, ◡ ◡ –, ◡ ◡ –, ◡ ◡ – = II 1*).

Hier sind drei Perioden mit je zwei Gliedern ohne alle Zwischenpause vereinigt. Zugleich kann dieses Volkslied lehren, dass die rhythmische Form der Glieder kein sicheres Anzeichen von Responsion abgibt. Denn rhythmisch sind die Glieder II 1 und III 2 gleich, aber melodisch respondiren fast vollkommen die rhythmisch ungleichen Sätze III 1 und III 2. (vgl. Härtel Liederlexikon 322).
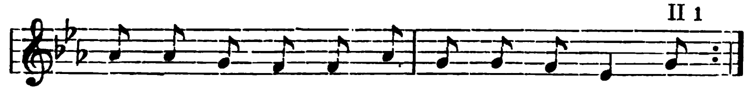
---

*) Hier ist ein Wechsel zwischen drei- und vierzeitigen Tactformen, wie ähnlich im O. C. 134 f. *λόγος οὐδὲν ἅζονθ', | ὃν ἐγὼ κτλ.*
◡ ◡ – ◡ ⌞ – | ◡ ◡ –.

2.



Was sucht denn der Jä-ger am Mühl-bach hier! Bleib
gibt es kein Wild zu-jagen für Dich! II 2 Hier
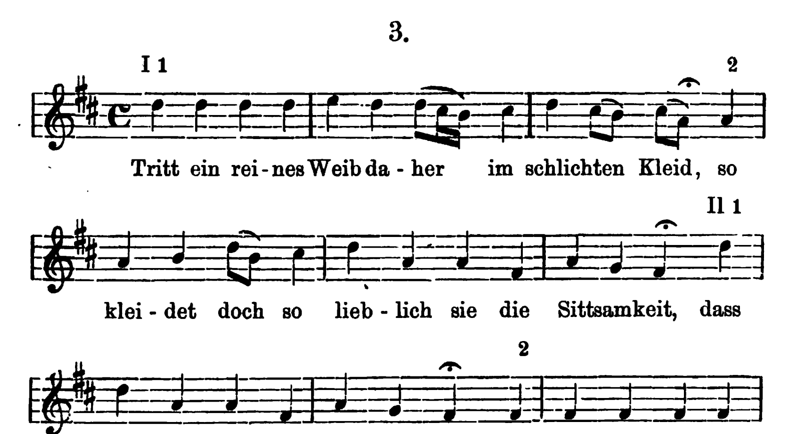


trot-zi-ger Jä-ger in Dei-nem Re-vier! Hier
wohnt nur ein Reh-lein ein zah-mes für mich.

Wie diese beiden Perioden, so hat der Componist, Schubert, im weiteren Verlaufe zusammen sechs Perioden ohne jede Pause verbunden. Am Schlusse der sechsten Periode folgt eine viertactige errhythmische Pause und dann wiederholen sich die sechs Perioden, wie in einer Antistrophe (Müllerlieder 14).

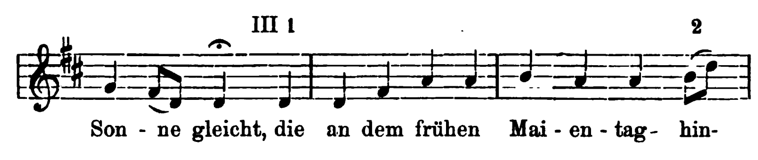
I 1	◡ ◡ ◡, ◡ ◡ ◡, ◡ –, ◡ –	iambisches Dimetron
2	◡ ◡ ◡, ◡ ◡ ◡, ◡ ◡ ◡, ◡ –	„ „
II 1	◡ ◡ ◡, ◡ –, ◡ ◡ ◡, ◡ –	„ „
2	◡ ◡ ◡, ◡ ◡ ◡, ◡ ◡ ◡, ◡ –	„ „
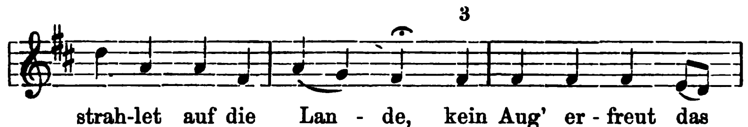
Rhythmisch sind die Glieder gleich, nach dem Reime respondiren I 1 2 II 1 2, nach der Melodie dagegen I 1 2 II 1 2.
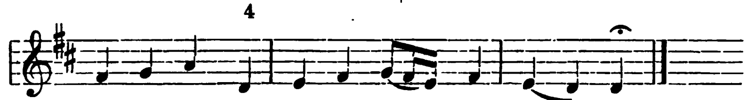
3.



ihr an Glanz die Blu-me weicht, dass sie der goldnen
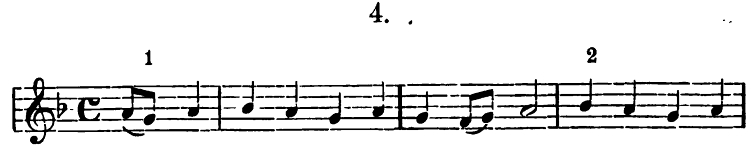






(Spruch des Spervogel, nach Liliencron und Stade.)
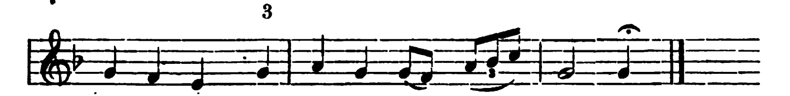
Drei Perioden in acht Gliedern:

		Hebungen	Tactverhältniss der Hebungen
I 1	| ⏗ – | – – | ⏗ – | – – | – – | –	6	2 + 2 + 2
2	– | ⏗ – | – – | ⏗ – | – – | – – | –	6	2 + 2 + 2
II 1	– | ⏗ – | – – | – – | –	4	2 + 2
2	– | ⏗ – | – – | – – | –	4	2 + 2
III 1	– | ⏗ – | – – | – – | –	4	2 + 2
2	– | ⏗ – | – – | ⌴ | –	4	2 + 2
3	– | ⏗ – | – – | – – | –	4	2 + 2
4	– | ⏗ – | – – | ⌴ | –	4	2 + 2

Die Reimresponsion ist I 1 — 2 II 1 — 2 III 1 + 2 — 3 + 4. Rhythmisch halten sich das Gleichgewicht die Hebungen 6 6 4 4 4 4 4 4. Melodisch respondiren: 2 + 4, 2 + 4, 4 4 4 4 4 4. So sind Reim, Rhythmus und Melodie verschlungen.

4.





eig - ne Brust, weil er sein selbst nicht ach - tet.
al - ler - wärts. Mir sei er tief ver - ach - tet.
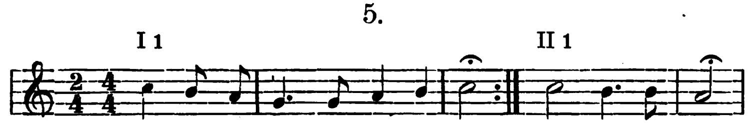
(Spruch vom Fürsten Wizlav, 1. u. 2. Theil, nach Liliencron u. Stade.)

I = II Eine dreigliederige Periode:
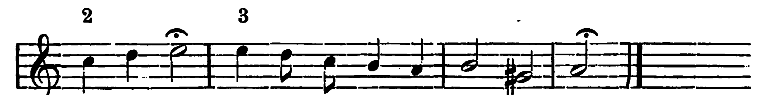
		Hebungen	Tactverhältniss der Hebungen
1	| — — | ⊥ — | — — | ⊥ — | ⎵ |	5	3 + 2
2	| ⊥ — | — — | — — | —	4	2 + 2
3	— | ⊥ — | — — | ⎵ | —	4	2 + 2

Rhythmisch und melodisch stehen gleich I 1 = II 1, I 2 = II 2, I 3 = II 3. Nach dem Reime respondiren I 1 2 3 II 1 2 3.

5.



Als ich bei meinen Schafen wacht', dess bin ich froh,
I 2 Ein En - gel mir die Botschaft bracht'.



bin ich froh, be - ne - di - ca-mus Do - mi - no!

		Zahl der Hebungen	Tactverhältniss der Hebungen
I 1	| — ⏑ ⏑ | ⎵́ ⏑ | — — | ⎵ |	4	1 + 2 + 1 +
2	| — ⏑ ⏑ | ⎵́ ⏑ | — — | ⎵ |	4	1 + 2 + 1
II 1	| ⎵́ | ⎵ ⏑ | ⎵ |	3	2 + 1
2	| ⊥ — | ⎵ |	2	2
3	| ⊥ ⏑ ⏑ | — — | ⎵́ | ⎵ | ⎵ |	5	2 + 3

Responsion des Reimes: I 1 2 II 1 2 3. Rhythmus und Melodie respondiren nur in der ersten Periode; in der zweiten bewegen sie sich frei.

Ich habe bei diesem Liede eine moderne Vereinfachung zu Grunde gelegt. Ueber die ursprüngliche Form und Geschichte des Liedes vgl. Meister kathol. Kirchenlied I S. 219.

BIBLIOTHECA GRAECA

VIRORUM DOCTORUM OPERA

RECOGNITA ET COMMENTARIIS INSTRUCTA

CURANTIBUS

FR. JACOBS ET VAL. CHR. FR. ROST.

LIPSIAE IN AEDIBUS B. G. TEUBNERI.

Bedeutend ermässigte Preise.

Erschienen sind bis jetzt:	ℛℊ	Ngr
Aeschinis oratio in Ctesiphontem, notis instr. *I. H. Bremi.* 8. mai. 1826	—	7½
Aeschyli Choephorae, illustr. *R. H. Klausen.* 8. mai. 1835 . . .	—	22½
——— Agamemno, illustr. *R. H. Klausen.* Ed. II. ed. *R. Enger.* 8. mai. 1863	1	7½
Anacreontis carmina, **Sapphus** et **Erinnae** fragmenta, annotatt. illustr. *E. A. Moebius.* 8. mai. 1826.	—	6
Aristophanis Nubes. Ed. illustr. praef. est *W. S. Teuffel.* Ed. II. 8. mai. 1863	—	12
Delectus epigrammatum Graecorum, novo ordine conc. et comment. instr. *Fr. Jacobs.* 8. mai. 1826	—	18
Demosthenis conciones, rec. et explic. *H. Sauppe.* Sect. I. (cont. Philipp. I. et Olynthiacae I—III.) Ed. II. 8. mai. 1845 . . .	—	10
Euripidis tragoediae, ed. *Pflugk* et *Klotz.* Vol. I, II et III. Sect. I—III.	4	27
Einzeln:		
——— Medea. Ed. III	—	15
——— Hecuba. Ed. II	—	12
——— Andromacha. Ed. II	—	12
——— Heraclidae. Ed. II	—	12
——— Helena. Ed. II	—	12
——— Alcestis. Ed. II	—	12
——— Hercules furens	—	18
——— Phoenissae	—	18
——— Orestes	—	12
——— Iphigenia Taurica	—	12
——— Iphigenia quae est Aulide	—	12
Hesiodi carmina, recens. et illustr. *C. Goettling.* Ed. II. 8. mai. 1843	1	—
Einzeln:		
——— Theogonia	—	7½
——— Scutum Herculis	—	5
——— Opera et dies	—	10
——— Homeri certamen, fragmenta et vita Hesiodi	—	15
Homeri Ilias, varietat. lect. adi. *Spitzner.* Sect. I—IV. 8. mai. 1832—36	1	15
Einzeln:		
——— Sect. I. lib. 1—6	—	9
——— Sect. II. lib. 7—12	—	9
——— Sect. III. lib. 13—18	—	13½
——— Sect. IV. lib. 19—24	—	13½
Die einzige Ausgabe der Ilias, welche den kritischen Apparat vollständig enthält.		
Lysiae et **Aeschinis** orationes selectae, ed. *I. H. Bremi.* 8. mai. 1826	—	15
Lysiae orationes selectae, ed. *I. H. Bremi.* 8. mai. 1826	—	9
Pindari carmina cum deperditarum fragm., variet. lect. adi. et comment. illustr. *L. Dissen.* Ed. II. cur. *Schneidewin.* Vol. I. 1843	1	9
——— Vol. II. Sect. I. II. (Comment. in Olymp. et Pyth.) 1846. 47. (à 15 Ngr.)	1	—
Platonis opera omnia, recensuit, prolegomenis et commentariis instruxit *G. Stallbaum.* X voll. (21 Sectiones). 8. mai. 1836—61. compl.	21	15
Einzeln:		
——— Apologia Socrati et Crito. Ed. IV. 1858	—	24

Platonis opera omnia ed. *G. Stallbaum.* *Rf Ngr.*
—— Phaedo. Ed. IIII. cur. *Wohlrab.* 1866 . . . — 27
—— Symposium c. ind. Ed. III. 1852 . . . — 22½
—— Gorgias. Ed. III. 1861 . . . — 24
—— Protagoras c. ind. Ed. III. ed. *Kroschel.* 1865 . . . — 18
—— Politia sive de republica libri decem. 2 voll. Ed. II . . . 2 15
Einzeln:
—— —— Vol. I. lib. I—V. 1858 . . . 1 12
—— —— Vol. II. lib. VI—X. 1859 . . . 1 3
—— Phaedrus. Ed. II. 1857 . . . — 24
—— Menexenus, Lysis, Hippias uterque, Io. Ed. II. 1857 . . . — 27
—— Laches, Charmides, Alcibiades I. II. Ed. II. 1857 . . . — 27
—— Cratylus cum. ind. 1835 . . . — 27
—— Euthydemus. 1836 . . . — 21
—— Meno et Euthyphro itemque incerti scriptoris Theages, Erastae, Hipparchus. 1836 . . . 1 12
—— Timaeus et Critias. 1838 . . . 1 24
—— Theaetetus. Ed. II. rec. *Wohlrab.* 1869 . . . 1 —
—— Sophista. 1840 . . . — 27
—— Politicus et incerti auctoris Minos. 1841 . . . — 27
—— Philebus. 1842 . . . — 27
—— Leges. Vol. I. lib. I—IV. 1858 . . . 1 6
—— —— Vol. II. lib. V—VIII. 1859 . . . 1 6
—— —— Vol. III. lib. IX—XII. et Epinomis. 1860 . . . 1 6

Sophoclis tragoediae, rec. et explan. *E. Wunderus.* 2 voll. 8. mai. 1847—1857 . . . 3 —
Einzeln:
—— Philoctetes. Ed. III . . . — 12
—— Oedipus tyrannus. Ed. IV . . . — 12
—— Oedipus Coloneus. Ed. III . . . — 18
—— Antigona. Ed. IV . . . — 12
—— Electra. Ed. III . . . — 12
—— Aiax. Ed. III . . . — 12
—— Trachiniae. Ed. II. . . . — 12

Thucydidis de bello Peloponnesiaco libri VIII, explan. *E. F. Poppo.* 4 voll. 8. mai. 1843—1866 . . . 4 —
Einzeln:
—— Lib. I. Ed. II. . . . 1 —
—— Lib. II. Ed. II. . . . — 22½
—— Lib. III. . . . — 18
—— Lib. IV. . . . — 15
—— Lib. V. . . . — 15
—— Lib. VI. . . . — 18
—— Lib. VII. . . . — 15
—— Lib. VIII. . . . — 15
—— Indices et de historia Thucydidea commentatio . . . — 20

Xenophontis Cyropaedia, comment. instr. *F. A. Bornemann.* 8. mai. 1838 — 15
—— Memorabilia (Commentarii), illustr. *R. Kühner.* 8. mai. 1858. Ed. II . . . — 27
—— Anabasis (expeditio Cyri min.), illustr. *R. Kühner.* 1852 . . . 1 6
Einzeln à 18 *Ngr.*:
Sect. I. lib. I—IV.
Sect. II. lib. V—VIII.
—— Oeconomicus, rec. et explan. *L. Breitenbach.* 8. mai. 1841 — 15
—— Agesilaus ex ead. recens. 8. mai. 1843 . . . — 12
—— Hiero ex ead. rec. 8. mai. 1844 . . . — 7
—— Hellenica, Sect. I. (lib. I. II.), ex ead. rec. 8. mai. 1853 . . . — 12
—— —— Sect. II. (lib. III—VII.), ex ead. rec. 8. mai. 1863 1 18

Unter der Presse befindet sich:

Pindari carmina edd. *L. Dissen* et *F. W. Schneidewin.* Sect. II. Fasc. III.: Commentarius in Carmina Nemea et Isthmia nec non in fragmenta ab *E. de Leutsch* confectus.

